RUDOLF KASSNER

ESSAYS

RUDOLF KASSNER

ESSAYS

1923

IM INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG

Aus den Jahren 1900—1922

DAS GRIECHISCHE GESICHT

I

DAS muß auseinander gehalten werden: der Rhythmus der ägyptischen und die Harmonie der griechischen Plastik. Der ägyptische Mensch, die Menschengestalt, ist nicht im Mittelpunkt der Welt, ob es sich auch um einen Gott oder um einen König handle. Der griechische Mensch ist im Mittelpunkt des Kosmos. Darum hier Harmonie und dort Rhythmus.

Vom ägyptischen Menschen dürfen wir wie von keinem anderen sagen, daß in der Ganzheit und Fülle sein Glück sei. Er ist nicht zu deuten, weil er ist. Er ist jetzt im Stein, wie er früher im Fleisch war. Was wir von ihm vor uns erblicken, ist nicht – in unserem Wortsinn – sein Bild, ein Abgezogenes. Oder nur insoweit, als eben dieses Abgezogene ist.

Wie auch nach dem Mythos der Schatten des Menschen und sein Name etwas für sich sind. Wie vermöchten wir einen Menschen zu analysieren, der seinen Namen ebensowenig von sich abzutun vermag wie sein Gesicht? Wie ihn beschreiben? Mit welchen Worten? Neid, Hochmut, Grausamkeit, Güte: muß er das alles nicht wieder an sich reißen und in sich, in seinen Körper verwandeln, kaum daß diese Worte ausgesprochen und damit zu Begriffen, zu einem Allgemeinen geworden sind? Was wir Bedeutung, Bedeuten nennen, das beruht zuletzt auf einem Gegensatz von Sein und Schein, Sein und Werden. Der Körper des ägyptischen Menschen ist dauernd, ist ewig. In vielen Reichen. Diese Reiche sind, wenn man will, seine Bedeutung, oder sie bedeuten ihn.

2

Oder dieser Körper (wir dürfen hier weniger als sonst von einem Gesicht reden, das nicht zugleich der ganze Körper wäre) kann nur wie der Rubin, der Saphir, der Smaragd, wie das Gold, wie ein Planet, wie die Sonne gedeutet werden: als ein Magisches. (Das war ja schon Magie, daß die Worte, die Begriffe gleich wieder zu Dingen werden oder besser: daß sie nie aufgehört haben, Dinge zu sein. Die Hieroglyphen sind in der Tat ursprünglich magische Zeichen.) Alle Eigenschaft in diesen Menschen ist Magie oder geht darauf zurück.

So bedeutet dieses Menschentum das äußerste Ende zu unserem Individualismus (oder auch zum Idealismus Kants). Das Königtum ist zuletzt auch nichts anderes als eine magische Eigenschaft des Menschen. Die Individualität hat, streng genommen, keine Eigenschaft, weil sich darin jede Eigenschaft in ihren Gegensatz auflöst. Der ägyptische König hat alle Eigenschaften, weil er Macht hat über alle Dinge und alle Dinge sind. So ist er auch böse nicht um des Guten willen, sondern weil der Feind da ist. Sein Böses ist Macht über den Feind. (Der König ist nicht niedrig, weil Niedrigkeit keine Eigenschaft, sondern eine Ordnung ist. Eigenschaft und Ordnung sind wie Zeit und Raum. Alle Schöpfung ist daran gebunden.)

Was ich den Rhythmus nenne, ist die Entfaltung des magischen Seins. Gleichwie die Zahlen die Entfaltung der Einheit sind. Die Eigenschaft ist der gedeutete Rhythmus.

3

Ich gebrauche das Wort Magie noch in einem sehr weiten (darum nicht weniger bestimmten) Sinne und finde

diesen Sinn in den ägyptischen Statuen. Magie ist auch das, daß alles Tiefe Gestalt hat, und je tiefer es ist, um so mehr; daß darum Tiefe kein Loch in uns, kein Abgrund, keine Zerrissenheit (oder dies nur bei einem Schauspieler), daß Tiefe keine Eigenschaft ist, auf die man ohne weiteres hinzuweisen in der Lage wäre. Die Deutschen haben die Neigung, die Tiefe eines Menschen, eines Buches also zu apostrophieren. Insofern überschätzen sie leicht die Tiefe oder was sie so nennen. Der tiefe Hebbel war keinesfalls so tief, wie er meinte, daß Adalbert Stifter langweilig wäre. Goethe war darum viel tiefer als Hebbel, weil Goethes Tiefe der Inbegriff aller Eigenschaften ist, während Hebbels Tiefe eine besondere Eigenschaft oder, was dasselbe ist, ein Problem bleibt. Darum ist Goethes Tiefe magisch und die Tiefe Hebbels ein Abgrund, zuweilen wohl auch nur ein Loch oder eine Stelle, die nicht zuwächst.

Genau diese Tiefe als Inbegriff aller Eigenschaften, als Eigenschaft aller Eigenschaften drückt der Rhythmus der ägyptischen Plastik aus. Insofern ist es nicht nur irreführend, sondern auch falsch, von einer Transzendenz der ägyptischen Kunst zu sprechen, wie das geschehen ist. Nein, die ägyptische Kunst ist tief in dem einzigen und bestimmtesten Sinne, den ich mit dem Begriff hier verbinde. Sie ist genau darum oder in dem Maße abstrakt, weil oder als sie tief (und nicht transzendent) ist. Das Geometrische an ihr, das Streben, Zahlenverhältnisse im Raumgebilde auszudrücken: auch das kommt aus dieser Tiefe. Aus der Tiefe einer Welt, in der das Geheimnis des Seins und das Geheimnis der Zahl eines waren.

4

Harmonie (zum Unterschied von Rhythmus) heißt also: die Menschengestalt im Mittelpunkt eines geordneten Ganzen, des Kosmos. Es ist sinnlos, von der Tiefe eines Mittelpunktes zu reden. In der harmonischen Welt wird die Tiefe der rhythmischen Welt zur Mitte. So steht die Tiefe zur Mitte. Darum kann man sagen: Seele und Körper sind hier wie Zentrum und Peripherie. Der Mythos (oder auch das Schicksal) ist die Bindung von Seele und Körper. Später (mit Plato) trat dann an die Stelle des Mythos (oder des Schicksals als eines explizierten Mythos) der Geist, die Geisteswelt. (Plato und das Johannesevangelium.)

Es ist über alles wichtig für den, der die Welt der griechischen Plastik verstehen will, zu begreifen, daß der griechische Seelenbegriff kein rationaler, sondern ein mythischer war. Ursprünglich. Später ist er freilich rationalisiert worden. Mit diesem rationalisierten Seelenbegriff hängt auch der falsche Begriff von Harmonie (Mittelmaß mehr als Maß) zusammen, den Friedrich Nietzsche zu zerstören hatte.

Nur an dieser mythischen Seele ist es gelegen, daß der Naturalismus, dessen Hauch wir durchaus in der ägyptischen Kunst spüren, in der griechischen Plastik, in der ganzen griechischen Kunst unmöglich, ich möchte sagen, in einem logischen Widerspruch zu dem griechischen Seelenbegriff gewesen wäre. Die Behauptung, in der sich die Geister des 18. Jahrhunderts gefallen haben, der Grieche habe die Roheit der Natur nicht vertragen, diese habe seinen ästhetischen Sinn verletzt, ist sowohl platt wie auch falsch. Für den Griechen gab es keine Natur (und damit auch keinen Naturalismus) in unserem Sinne.

Erst der Begriff des Geistes, der Freiheit löst unseren Begriff der Natur aus oder macht Natur möglich. Wie diese Natur zum Geiste, so steht die Seele zum Mythos. Die griechische Natur ist gewissermaßen die griechische Seele, die verkörperte Seele oder der beseelte Körper, die Harmonie beider, der Kosmos, der Mythos.

Denselben Mythos, dieselbe Seele haben wir in der Tatsache zu suchen, daß in der griechischen Tragödie das Gräßliche, das Schaurige nicht vor den Augen des Zuschauers geschieht, sondern durch den Boten berichtet wird. (Shakespeares Naturalismus ist korrelativ zu seinem Spiritualismus.)

Denselben Mythos, dieselbe Seele finden wir in der griechischen Karikatur, die phallischen, priapischen Ursprungs ist. Der karikierte Mensch als solcher ist aus Maßlosem geformt, ist der Mittelpunkt eines in sich Maßlosen. (Die moderne, die französische, die nordische Karikatur und Groteske kommt aus der Kritik, aus der Revolte, aus der Negation, sie ist spirituell; das ist ein tiefgehender Unterschied.)

Dieselbe Seele fühlen wir endlich in der synthetischen Geometrie der Griechen (zum Unterschied von der analytischen, spirituellen des Descartes, Leibniz u. a.). Wenn ein Bekenntnis hier erlaubt ist: Ich finde dasselbe unerschöpfliche Vergnügen an den ersten Lehrsätzen des Euklid wie an dem physiognomischen Sehen griechischer Plastiken.

5

Physiognomisch ist das griechische Gesicht von der Stirn aus beherrscht. An keinem anderen Teil ist die Identität des Gedankens und des Willens so deutlich ausgesprochen und niedergelegt (die Gedankenwelt der Vorsokra-

tiker, keineswegs die Platons oder des ganzen späteren Platonismus bis Schopenhauer). Diese Stirn (die des Zeus von *Otricoli* etwa) kommt von der Tierstirn. Sie ist durchaus unspirituell, ganz und gar verschieden von den Stirnen der Idealfiguren bei Michelangelo, Leonardo, Dürer. Die spirituelle, gewölbte Stirn läßt oft andere Teile des Gesichtes, das Kinn, auch den Mund verkümmern oder macht beide weich, kindlich, frauenhaft (der *Daniel* des Michelangelo). Der Gedanke bewegt die Dinge nicht unmittelbar. Diese spirituelle Stirn denkt nicht mehr Dinge, sondern Ideen. Nicht so die Stirn des Zeus, als welche schafft und zerstört, indem sie denkt. Es ist nicht mehr Magie und noch nicht Idee, sondern in der Mitte zwischen beiden: das, was ich hier das Denken und das Sein des Anfangs, genau so, nennen will. Denn wo wir einen Anfang setzen, dort setzen wir unmittelbar die Identität des Denkens und des Seins. Es ist schwer, von diesem Anfang zu reden: es ist jener Augenblick, in welchem Zeus, die Gottheit ganz allein da war: ohne den Leugner. Es ist der Augenblick des Wunders. Gott würde ohne den Leugner nur Wunder wirken oder aus dem Wunder gar nicht herauskommen. Dieser Augenblick also, sage ich, blitzt auf aus der Stirn des Zeus. Aus der Stirn, der Tierstirn jenes Zeus, der sich in Tiere, in Menschen verwandelt. Denn nur aus diesem Anfang, aus der unerhörten, ewigen Position des Anfanges ist Verwandlung möglich und sinnvoll. (In der allegorischen Physiognomik des Aristoteles haben wir eine Rationalisierung dieser Verwandlungswelt: Siehe mein *Zahl und Gesicht,* 3. Teil.)
Es besteht auf dem griechischen Gesicht die vollkommenste Übereinstimmung zwischen Stirn und Kinn, so

daß also weder auf dem einen noch auf dem andern der Eigensinn Platz findet. Wenn auf der griechischen Stirn Eigensinn sein soll, so müssen aus ihr Bocks- oder Widderhörner wachsen. Eigenschaft im griechischen Gesicht, in der Welt der Harmonie, des Kosmos, ist ganz und gar an jedem Punkt und in jedem Augenblick Gestalt. (Nicht mehr Magie und noch nicht Idee. Der spirituelle Mensch auf seinen höchsten Höhen, Pascal, Goethe, hat alle seine Eigenschaft in Idee verwandelt. So steht Idee zu Magie.) Darum ist dieser Mensch des Kosmos (der als solcher weder endlich noch unendlich, sondern auch Gestalt ist) dort stolz, wo der spirituelle hochmütig ist. Die Seele ist stolz, oder der Stolz kommt aus der Seele; der Geist ist hochmütig. Deutlicher: es gibt kein modernes spirituelles, pathetisches Gesicht, dessen Stolz, so es sich um diesen handelt, nicht an Hochmut grenzte. Jason ist auch in Dantes Hölle, wo er unter den Verführern weilt, stolz, nicht mehr und nicht weniger.
Das seelische, das antike Gesicht kann darum auslaufen, leer werden, das spirituelle dagegen eitel. Das ist in Zusammenhang zu bringen mit dem, was über die Karikatur gesagt wurde. Der phallische Mensch ist aufgedunsen, geschwollen, leer (in seiner Fülle). Die Eitelkeit des spirituellen Menschen ist positiv, ist Sünde.

6

Wer die griechische Stirn zu fühlen und einzusehen vermag, wird auch die griechische Nase zu fühlen und einzusehen wissen. Sie wächst daraus hervor. Es ist etwas von der Tiernase darin bewahrt. Sie ist das Organ der Hauch- und Atemseele, als welche sich an den Rändern und Enden in Leidenschaft aufkräuselt. Alles, was an

der Stirn Mut ist, wird in ihr als Gemüt strömend, flüssig. Sie darf im höchsten Maße als unspirituell bezeichnet werden: sie ist nicht kühn, nicht hochmütig, ganz ohne jede Eigenschaft und nur Brücke zwischen Oben und Unten, zwischen Auge und Mund. In der Nase des Odysseus (Neapel) haben wir einen unendlich zarten Versuch, das Gesicht zu individualisieren: die Nase ist gegen das Ende zu ein wenig eingezogen (gekrümmt wäre schon zu viel gesagt), an das Gesicht gehalten. Konnte die Verschlagenheit des Helden, das An-sich-haltende, das Überlegen-Listige bestimmter und zugleich keuscher angedeutet werden? Denken wir uns den Bug, die Krümmung um einen halben Millimeter mehr nach einwärts, und wir haben nicht mehr den Helden, den Dulder, den Schützling Athenes, den Mann, der die Unterwelt besuchen durfte, sondern einen leidenschaftlichen Partikulier oder einen Mann, dessen List nie weise sein wird, einen unberühmten, vielleicht darum ruhmsüchtigen, ehrgeizigen Mann.

Der griechische Mensch der Statuen ist im entschiedensten Sinn kein Grenzwesen – genau darin liegt seine Harmonie. Also kann seine List gleich der des Odysseus weise sein, also ist er vor allem stolz. Und nur so ist jede seiner Eigenschaften gleich Gestalt, oder sieht er so aus, wie er ist. Je mehr sich der Mensch aus diesem Kosmos entfernte, um so weniger sah er so aus, wie er ist. Ein Mensch, der nur noch mehr Grenze wäre, würde überhaupt kein Gesicht mehr oder nur ein ganz, ganz fremdes (keine Maske) haben. Das ist der letzte Sinn des Kosmos, daß in ihm keine Grenzwesen leben, daß jede Eigenschaft eines „kosmischen" Wesens aus der Mitte kommt oder Mitte ist. Die List des Odysseus ist darum

Weisheit oder weise, weil sie aus der Mitte ist und nicht vom Rande, nicht spitz, übertrieben, abstoßend.
Der Einschnitt zwischen Stirn und Nase hält Schritt mit einer zunehmenden Individualisierung, welche nach Phidias einsetzt. Anmut tritt an die Stelle der Schönheit. (Nebenbei: nur für den Griechen, für den Bewohner des Kosmos besteht streng ein Unterschied zwischen Schönheit und Anmut. Die genaue Definition der Art hat ihren besonderen Sinn nur im Kosmos und ist von dort auf uns gekommen. Für den Grenzmenschen, dessen Künstler wohl Rodin war, ist eine solche Unterscheidung, sind alle ähnlichen Unterscheidungen und Definitionen pedantisch.) Wir finden den Einschnitt ferner im Faun, im Gesicht des Gefangenen, des Sklaven, im Gesicht des Sokrates, dessen Büste mehr als ein Porträt war. In dieser Welt der Skulpturen ist der individualisierte Mensch zunächst ein Leidender, Unfreier, ein Trotzender, ein Halbgott, eine Art griechischen Grenzwesens. Nur über diesen Leidenden konnte der Weg zum spirituellen Menschen und zu dessen Gesicht führen.

7

In nichts fühle ich die Harmonie so sehr wie in der Beziehung von Auge und Mund zueinander. Hier ist das Tier überwunden, hier ist der hohe Mittag des Menschentums erreicht. Auge und Mund sind die beiden Arme eines Hebels, die zwei Schalen einer Wage und Eimer eines Ziehbrunnens, und das, was hier gewogen und geschöpft wird, ist die Sprache. Von der Goethe sagt, daß sie der höchste Ausdruck des Bewußtseins sei. Die griechische Sprache vor allem mit ihren volltönenden Endungen, dem wechselnden Akzent, dem Gleichgewicht

von Rhythmus und Metapher, von Periode und Sinn. Im spirituellen, im pathetischen Gesicht ist das Gleichgewicht zwischen Gesicht und Mund labil, das eine sieht oder sagt mehr als das andere: in der Sprache lebt zuletzt das Bild vom Mark des Wortes, ertrinkt der Sinn in der Periode, ist der Teil mehr als das Ganze. Ich finde, daß in dem Maße, als die Sprache im Ausdruck und in der Form Routine wird, diese Spannung zwischen Auge und Mund nachläßt, bis sie endlich ganz zerrissen ist. Was weiß in dem Gesicht eines Mannes, der im mechanischen Betrieb seines Lebens die Sinne allmählich stumpf gemacht hat, noch der Mund vom Auge und umgekehrt?! In einem solchen Gesicht ist jegliches Wachstum ausgerottet, die Lippen, die Nase wuchern, das Auge schielt oder späht, der tiefste und letzte Sinn der Sprache, das wahrhaft göttliche Gleichgewicht aller Sinne, ist verlorengegangen. Keine geistige Welt ist so sehr zugleich eine Sprachwelt wie die griechische. Die Eigenschaft des griechischen Kosmos ist Sprache. Der Kosmos reicht nicht über die Sprache hinaus. Ihr Geheimnis und das Geheimnis der Welt, die von ihr erfüllt ist, ist kein anderes als die Vollkommenheit. Im Gesicht Rembrandts deutet das Wort auf das Schweigen, das geheimnisvoller als das Wort ist; denn das Leben des spirituellen Menschen ist ein Kampf zwischen Wort und Schweigen, und das Gleichgewicht ist nicht im Menschen, sondern in der Idee. Das Schweigen des griechischen Menschen ist seine Offenheit. In dieses Schweigen strömt die Welt ein.

8

Man darf nicht sagen, der griechische Mensch sei, nach seinem Gesicht zu urteilen, ein Augenmensch (zum Un-

terschied vom Ohrenmenschen). Das Ohr, das auf eine unsagbar diskrete Art sehr hoch über dem Hals wie verborgen und entrückt und nur edler Botschaft zugänglich eingesetzt ist, vermittelt wie die Nase, nur heimlicher, geistiger, innerlicher, zwischen Auge und Mund. (Ein tiefsitzendes Ohr ist fast immer schlecht geformt, fleischig, gemein, schlau, in die Welt der Begehrlichkeit gesetzt, dem Mund näher, den Lippen verwandter als dem Auge, einem unrhythmischen, nicht getragenen, nicht schwebenden Menschen gehörig.) Die griechische Welt aber ist eine Antlitzwelt. Zum Unterschied von der spirituellen, dynamischen. Der *Jeremias* von Michelangelo verdeckt mit der gespreizten rechten Hand den Mund oder drückt, besser, seinen Prophetenmund in der aufgetanen rechten Hand zu, damit er tiefer zu sinnen vermöchte. Diese Gebärde ist ungriechisch, ist die Gebärde eines neuen Menschen. Niemand liebte es so, die Hand ins Gesicht einzubeziehen, wie Michelangelo. Die spirituelle Welt ist notwendig eine dynamische. Man denke an die Erschaffung Adams in der Sistina. Diese Erschaffung ist eine Erweckung. Das ist der tiefste Sinn der spirituellen, der Ideenwelt, daß es in ihr keine andere Erschaffung als die Erweckung gebe. Und darum auch keinen Anfang wie in der des Zeus. Wer die beiden Welten, die der Seele und die des Geistes, in ewigen Symbolen verkörpert einander gegenüberstellen will, muß in Gedanken den Zeus von Otricoli und die Erschaffung Adams zusammenbringen.
Auch der Sinn des Gottmenschen ist nicht die Erschaffung, sondern die Erweckung. Wenn ich die Welt des Zeus, die Welt, die aus dieser Stirn hervorgegangen ist, die Identitätswelt nenne, so will ich sie damit eben von der des Gottmenschen unterschieden haben.

9

Die Schönheit des griechischen Gesichtes ist konstitutiv. Das Gesicht ist aus Schönheit geschaffen. Die Schönheit ist der Anfang. (Erst Platon machte aus diesem Anfang eine Idee.) Für den Menschen der griechischen Statuen ist Schönheit keine Sehnsucht, sondern ein Bestand. Daher auch kein Widerspruch zwischen Gut und Schön. Daher das Nicht-Verführen-Wollen des griechischen Künstlers. Der einzige moderne Künstler, für den die Schönheit konstitutiv im griechischen Sinn war, ist Leonardo da Vinci. Er sucht und findet sie im Gleichgewicht des Weiblichen und des Männlichen. Und doch ist das Ergebnis, sind die schönen Frauen und Jünglinge durchaus ungriechisch. Das Produkt dieser Mischung des Weiblichen und des Männlichen ist keine neue Art, sondern die Verführung, ein neues Individuum, dessen Art eben die Verführung, dessen Art unfruchtbar ist. Kein Mensch gehört so sehr der spirituellen Welt an wie der schöne Mensch Leonardos. Die unfruchtbare Schönheit ist keine griechische Vorstellung. Ich kann nicht darauf eingehen, wie Platon auch hier zwischen den beiden Welten steht, der Seelen- und der Geisteswelt.

10

Die ägyptische, die griechische und die Kunst Michelangelos sind wie Körper, Seele und Geist oder sind wie der magische, der seelische und der geistige Leib. (Wir finden dasselbe Verhältnis zwischen Bach, Mozart und Beethoven.) In der Welt des Sinnes, nicht in der der Ursachen . . .

GOGOL

I

INDEM im folgenden gezeigt wird, wie sich in Gogol die russische Seele verkörpert, soll zugleich der Versuch gemacht werden, einen Dichter und dessen Werk von der Idee aus zu sehen und zu bestimmen. Physiognomisch also und nicht psychologisch, wobei gleich bemerkt sei, daß unter Physiognomik im weitesten Sinne (zum Unterschiede von Psychologie) eben das Sehen und Bestimmen eines Dinges oder Wesens aus dessen Idee, aus dessen Mittelpunkt verstanden wird.

Idee und Form sind auf keine Weise zu trennen und sind wie das Innen und Außen desselben. Idee ist also keineswegs soviel wie Gefühl oder Wille oder sonst ein verborgener Zustand der Seele. Shakespeare hat gewiß die Natur nicht wesentlich anders gefühlt als Goethe oder Keats oder Tolstoi, und doch ist die Natur, deren Idee und Gesicht in den Schöpfungen dieser Dichter ein durchaus Verschiedenes. Die Welt ist vielleicht aus dem Willen oder Gefühl eines eigensinnigen und launenhaften Gottes geschaffen, aus welchem Grunde es begreiflich erscheinen möchte, daß sich die Willensäußerungen und Gefühle der Menschen vornehmlich an diesen also verborgenen Gott wenden; die Welt ist aber durch Idee bestehend und in der Idee und aus ihr gegenwärtig. Auch dieses Sehen und Erkennen der Gegenwart eines Dinges ist Physiognomik in dem Sinne, in welchem der Begriff hier und an anderen Orten von mir gefaßt wurde.

Auch Geschichte ist nur als eine Folge von Ideen und nicht als wechselnder Bestand von Persönlichkeiten oder ein

Komplex von Geschehnissen bedeutend. Es ist nichts wichtiger, als diesen Zusammenhang von Idee und Geschichte – den die antike Welt und Platon noch nicht kannten – zu begreifen und festzuhalten, um den Geist von der Vorstellung einer völligen Sinnlosigkeit alles Geschehens und der Unsinnigkeit jeder großen Tat zu retten. Wer in Jesus Christus nur die Persönlichkeit sieht – aus welchem Grunde immer –, der muß vor dem Gedanken erschrecken, wie wenige „Nachfolger" der Gottmensch im Laufe der Jahrhunderte gefunden habe. Doch ist Jesus Christus ebensosehr Idee wie Persönlichkeit, und diese Idee würde – um mich paradox auszudrücken – von dem Augenblicke an erloschen erscheinen, da Jesus Christus lauter „Nachfolger" gefunden hätte. Nur wer beides zugleich sieht: Idee und Persönlichkeit, dem offenbart sich die Physiognomie einer geschichtlichen Figur oder eines geschichtlichen Ereignisses, und dessen Betrachtung wird ganz von selbst eher eine physiognomische als eine psychologische sein. (Daher das entschieden Verfehlte, ja Falsche rein psychologischer Analysen historischer Persönlichkeiten auf Grund von Analogien, von dem große Historiker wie Ranke oder Burkhardt gänzlich frei sind und dem nur mittlere Geister frönen.)

2

Daß das Ursprüngliche einer geistigen Erscheinung immer nur deren Idee und damit deren Form sei, muß man festhalten, um das Törichte aller Versuche, eine geistige Erscheinung aus deren Beeinflussungen erklären zu wollen, einzusehen. Keine Literatur ist mehr beeinflußt worden als die russische, jene zeitlich letzte unter den

großen europäischen Literaturen, und doch ist keine im tiefsten Grunde ursprünglicher. Ihr eignet die Ursprünglichkeit des Lebens – um dieses gefährliche Wort, das ich auch späterhin in einem sehr bestimmten Sinne gebrauchen will, gleich jetzt auszusprechen – welche Ursprünglichkeit eben nur in äußerster Abhängigkeit zutage zu treten vermag. Die Form nun dieser besonderen Ursprünglichkeit ist der russische Realismus, als welcher sowohl tiefer als auch echter ist als der irgendeiner anderen Rasse, weil er eben die einzig mögliche Form einer sehr bestimmten Idee vom Leben ist. Und der erste Meister dieser Form des Realismus war nicht der größere Puschkin, sondern Gogol. Indem wir also hier von der russischen Idee reden, reden wir von Gogol und umgekehrt. Und wir bestehen darauf, diesen unseren Weg den physiognomischen zu nennen, indem wir ihn damit von dem psychologischen, den Dimitri Mereschkovsky in seiner Abhandlung *Gogol, sein Werk, sein Leben und seine Religion* gegangen ist, unterscheiden.

3

Ich sage, wie diese Idee des Lebens geistesgeschichtlich aus anderen Ideen hervorgegangen ist, und gehe schon darum auf Shakespeare zurück, weil er der einzige ist, mit dem sich die großen russischen Dichter an Gestaltungskraft vergleichen lassen.

Wer auf die Ideologie eines Shakespearischen Helden eingeht, findet darin am Grunde zwei Welten: die Welt der Leidenschaft und die des Geistes oder auch: die Welt des Leibes und die des Gestirnes. (Wie Paracelsus sagt: Der Mensch ist geboren aus zwei Vätern, der eine die Erden, der andere der Himmel.) Das Drama besteht nun

darin, daß diese beiden Welten zusammenwirken und eines sind. Unser Gefühl, unsere Empfindung, unsere Nerven werden wohl von nichts in einer Tragödie Shakespeares so sehr befremdet, ja verletzt wie von dem vielen Sterben und Morden am Ende und im Verlaufe der dramatischen Handlung. Wie leicht auch dieses Sterben psychologisch, kulturhistorisch, auch ästhetisch zu erklären ist, physiognomisch ist es nur zu deuten als Zeichen der Spaltung zwischen Oben und Unten, als Zeichen des Abgrunds zwischen Himmel und Erde. Es geht ganz und gar gegen unseren Sinn vom Leben, der in den Worten des Evangeliums: Lasset die Toten die Toten begraben, seinen Ausdruck findet. Dieses Sterben ist noch heidnisch, wie die Tragödie im tiefsten Grunde heidnisch ist. Es ist noch das Anbeten Gottes auf dem Berge und in Jerusalem und nicht im Geiste, von welchem Jesus zum samaritanischen Weibe am Brunnen spricht. Diese vielen erstochenen und erschlagenen Menschenleiber, die am Schlusse die Bühne bedecken, gleichen sie nicht den geopferten Menschen- und Tierleibern auf rauchenden Altären?

Nur wer diese obere Welt hat und bis dort hinauf, bis „unter die Sterne“ reicht, ist tragisch, dessen Inneres ist Leidenschaft und nicht Sinnlichkeit. Shakespeares Welt ist eine solche der Herren und insoweit bestehend und nicht werdend, ganz und gar eine Welt des Schicksals und keine der hinreichenden Ursache. Diese Unterscheidung zwischen einer bestehenden Welt des Schicksals und einer Welt der hinreichenden Ursache (auch der Entwicklung) scheint uns von größter, ja entscheidender Wichtigkeit für jeden, der Shakespeare richtig sehen will. Die auffallende Tatsache, daß Shakespeare oft ungenau,

ja schlecht motiviert[1], hängt damit zusammen, daß seine Menschen dem Geiste nach aus einer oberen Welt kommen, in welcher alles Dasein ohne Motivierung ist. Die modernen Dramatiker (Ibsen, Hauptmann) motivieren besser, aber die obere Welt fehlt (damit auch der Unterschied zwischen Leidenschaft und Sinnlichkeit), und es geht alles in der Welt der hinreichenden Ursache vor sich, welche Welt wohl zuweilen tragikomisch, niemals im strengen Sinne tragisch sein kann. Für den modernen Dramatiker würde darum das Volk im *Coriolan* der Gegenspieler des Helden sein; nicht so für Shakespeare, für welchen diese übelriechende Welt des Pöbels und dessen Wortführer, der Tribunen, weder Schicksal ist, noch Schicksal empfängt.

Die Welt Shakespeares ist noch Welt, ein Kosmos, der sich in der gegebenen Ordnung ausdrückt, und nicht das Leben in unserem Sinne (ohne Ordnung und mit der Entwicklung). Wir leben nicht mehr im Kosmos, sondern im Leben. Nur im Kosmos gibt es den Helden, nicht mehr im Leben. Die Leidenschaft des Helden ist Gefühl der Zugehörigkeit, ist hohe Geburt und nicht Sehnsucht. Auch nicht die Monomanie der Menschen Balzacs. Man darf von diesem Helden sagen: Leidenschaft ist Leben. Vom russischen Menschen muß es heißen: Leben ist Leidenschaft. Rodion Raskolnikow ist als Typus die völlige Umkehrung eines Coriolan oder Sigismunds

[1] Es wird neuerdings darauf hingewiesen, daß Shakespeare vielfach ganze Szenen aus Stücken anderer übernommen habe und daß damit auch seine „Fehler", die oberflächlichen Motivierungen zusammenhängen. Nur ein Dichter, der so sehr eine Welt ist, darf sich Fremdes aneignen. Zuletzt gehört doch alles in seine Welt. Das heißt dann Welt, Kosmos. Ein Ähnliches auf tieferem Niveau bei Nestroy. Hebbel darf um keinen Preis stehlen.

in Calderons *Das Leben ein Traum* oder des Oedipus. Wie unendlich weit sind wir nicht von Shakespeare, wenn Raskolnikow zu Sonja, den Mord beichtend, sagt: „Habe ich vielleicht die Alte getötet? Ich habe mich selber getötet und nicht die Alte . . . Die Alte hat der Teufel getötet, nicht ich.“ Oder wenn er ausruft: „Ich wollte Napoleon sein, und darum habe ich getötet.“

4

Es scheint mir von höchstem Interesse, den Weg aus diesem Kosmos, aus einer also gegebenen Welt der großen Maße in die Welt der modernen Persönlichkeit zu verfolgen, welche Welt wesentlich kein Kosmos, sondern Geschichte und Entwicklung ist. Er führt über den modernen, den französischen Staat, über die Gesellschaft und alles, was damit zusammenhängt: die französische Galanterie, das französische Theater. Auch hier wohl schon eine gewisse Überspannung, aber noch kein Werden. Frage: Ist dieser Staatsbegriff eine Verflachung des Kosmos, der „Welt“? Oder ist die Liebe in Racine oder Molière eine Verdünnung der Leidenschaft? Ein Ganzes drückt sich stets in Formen aus, und Formen als solche sind weder flach noch dünn. So ist auch die französische Liebe nicht flach, vielmehr ist sie zugleich sinnlicher und geistiger als die Liebe der Sehnsüchtigen, besser gesagt: ist das Sinnliche darin dem Geistigen näher gerückt als in irgendeiner anderen Art von Liebe. Wie auch das Laster sich hier, innerhalb einer Gesellschaft, menschlicher, witziger als im protestantischen England oder Deutschland erweist. Das alles bedeutet Gesellschaft im weitesten und tiefsten Sinne des Wortes. (Auch Tugend der Gesellschaft.) Und dieser Gesellschaft als solcher ist

der Begriff der Generation, wie wir ihn in den Werken des 19. Jahrhunderts finden, wesentlich fremd. Gibt es etwas, was an Oberflächlichkeit der Beziehung der Eltern zu den Kindern und umgekehrt im französischen Theater, in Molières *L'avare* etwa, gleichkommt? Und ist dieses Motiv der Väter und Söhne nicht das wichtigste im russischen Roman? Diese „Flachheit" liegt durchaus im Wesen der Gesellschaft (physiognomisch gesprochen), im Wesen der Galanterie, im Wesen der ganzen französischen Tugendlehre, des Tugendbegriffes. (Nebenbei ist es in einem anderen als physiognomischen Sinne flach, wenn neuerdings in Deutschland die deutsche Natur und Persönlichkeit gerne gegen die französische „Tugend" ausgespielt wird. Gewiß ist diese französische „Tugend" nicht deutsche Natur oder Persönlichkeit, sie ist aber entschieden französische Rasse und auf dem Boden dieser sehr starken Rasse gezogen und nur auf diesem zu ziehen und diesem korrelativ, genau so wie die deutsche Persönlichkeit und Natur einem ungleich schwächeren Rassebewußtsein und Heimatsgefühl entspricht und entstammt.)

5

Die moderne Persönlichkeit konnte sich nur aus einer Zersetzung des Staates, der Tugend und der Gesellschaft bilden (Rousseau). Sie ist wesentlich deutsch und protestantisch. Ihr Sinn – und nur um diesen kann es sich hier handeln und nicht darum, welche Rasse oder Nation mehr Persönlichkeiten aufweisen möchte – ihr Sinn ist, daß nur in ihr und nicht in der Gesellschaft oder in der Welt Shakespeares der ewige Kampf zwischen Freiheit und Natur, Sinn und Schein, Subjekt und Objekt ausgekämpft werden kann. Es kommt in dieser Persönlich-

keit nicht auf die Tugend noch auf den Rang an, sondern auf die Beziehung von Mensch und Werk zueinander. Das will sagen: Die Frage nach dieser Beziehung kann erst in und mit ihr gestellt werden. Darum ist die Leidenschaft einer Persönlichkeit als solcher eine Brücke und nicht wie bei Shakespeare ein Element. Daher das wesentlich Untragische der Persönlichkeit. (Nur von hier aus verstehen wir Goethes Behauptung, daß ihn die Tragödie zerstört haben würde, wenn er es versucht hätte, eine solche zu schreiben.) Das Leben der Persönlichkeit ist Erlebnis. (Ein deutsches Wort, ein deutscher Begriff.) Goethe er-lebte das Leben von allen Menschen als erster, daher die unendlich große, unverlierbare Bedeutung seines Lebens, die Untrennbarkeit von Leben und Werk, von Wahrheit und Dichtung darin und – noch einmal – das wesentlich Untragische seines Lebens. War Goethe darum nicht leidenschaftlich? Ohne Zweifel war er es, aber die Leidenschaft war nicht tragisch und ist es seit ihm überhaupt nicht mehr im vollen Sinne gewesen. Die Leidenschaft war – will das sagen – in ihm selber nicht mehr und nicht anders als in der ganzen Natur, in der Geliebten, sie war ein Ausdruck für die Einigung des Dichters mit der Natur und mit der Geliebten, sie war in ihm Natur. Nur auf diese Weise oder besser: bei dieser Art von Leidenschaft ist deren Überwindung durch das Kunstwerk möglich und gegeben: auf eben dem Boden der Persönlichkeit und nicht in der „Welt" Shakespeares oder eines Rubens oder innerhalb der Gesellschaft.

6

Der Russe nun ist nicht Persönlichkeit in diesem ganz bestimmten deutschen, protestantischen Sinn. (Es fehlt

ihm damit auch das Organ für das Pflichtideal der Persönlichkeit als solcher, welches mit dieser auf eine ewige Weise verbunden ist. Der Mensch ist als Persönlichkeit verpflichtet, sonst gar nicht. Das heißt auch: Alle Bindungen werden in dem Maße mehr ideell, als der Mensch sich zur Persönlichkeit bildet, und dieser Mensch ist dann an den anderen nicht durch die Liebe, sondern durch den Geist der Liebe gebunden, was einen gewaltigen Unterschied bedeutet.) Der Russe er-lebt nicht, sondern lebt. Um diesen neuen Lebensbegriff gleich zu fixieren: Die bewunderungswürdige russische Psychologie ist nur auf dem Hintergrunde des russischen Lebensgefühls und auch nur innerhalb einer für strenge Begrifflichkeit nicht geschaffenen Sprache möglich. Sie ist nicht rational wie die französische, nicht hart, eng (wie der französische Begriff vom Leben in den Romanen von Flaubert an), sie isoliert nicht das Lebendige, sie liegt nicht neben, sondern in der Dichtung, sie tötet nicht. Die französische Psychologie trifft immer wieder nur die Gesellschaft, vielmehr den Menschen, insofern er der Gesellschaft angehört. Dieser Mensch ist gewiß im Letzten egoistisch im Sinne Larochefoucaulds und anderer, nicht so der Mensch Gogols oder Dostojewskys, von welchem es heißen muß: *Denn ich tue nicht, das ich will, sondern das ich hasse, das tue ich* (Römer 7, 15). Die Psychologie des russischen Romanes kann nur mit jener der Evangelien und der Paulinischen Briefe verglichen werden, wie auch nur die großen russischen Dichter dem Leben etwas von dem überirdischen Glanz zu geben vermögen, der darauf im Johannesevangelium liegt.

7

Leben ist nicht Natur im deutschen Sinne. Natur ist eine Vorstellung, eine Sehnsucht, eine Gefühlsrichtung des geistigen Menschen. Von der Seele kann nur Leben empfunden, der Seele als solcher nur Leben übermittelt werden. Hier liegt gleich die wesentliche Verschiedenheit in der Naturanschauung des deutschen (vornehmlich im 18. Jahrhundert) und des russischen Menschen. Der deutsche Mensch verherrlicht die Natur, er vergeistigt sie; der russische empfindet sich selber in der Natur, er empfindet diese sinnlicher, körperhafter.

Der Deutsche sagt Natur, weil die Un-natur, das falsche Pathos, die Pedanterie, das System, die Geschmacklosigkeit seine Gefahr sind. Für den Russen liegt die Gefahr weniger in der Unnatur, als im Unlebendigen, der Liebe Abgestorbenen, im Toten, in der Materie selbst. Damit hängt unmittelbar zusammen, daß das Gefühl für den Abgrund, der Schrecken Pascals und jedes vorwiegend geistigen, des übermäßig geistigen Menschen vor dem Abgrund, vor dieser wahren Kluft zwischen Natur und Geist, in dieser westlichen Form dem russischen Geist fremd bleiben mußte. Muß für ihn nicht die Materie selber, vielmehr das Schwere, Undurchsichtige, Unlichte, der Abgrund sein? Der Teufel gesteht Iwan Karamasow, er wünschte nichts sehnlicher, als sich in einer zwanzig Pud schweren Kaufmannsfrau zu verkörpern. Der Abgrund ist für den russischen Geist das Leere an sich, und diese zwanzig Pud Fleisch und Fett einer Moskauer Kaufmannsfrau sind die Flucht vor der puren Leere. Es ist gewiß physiognomisch höchst bedeutungsvoll, daß der Mensch der Urwälder des Nordens und der unermeßlichen Steppen des Südens, daß der Besiedler eines

schier grenzenlosen Landes ohne Stein und Berg, das nur Ackererde, Grasland und Waldboden ist – wie überkommt den Reisenden in Rußland nicht überall dieses Gefühl des Steinlosen und wie findet er nicht die Steinlosigkeit in allem, was Gestalt und Form hat, in Mensch, Kirche und Haus wieder! – ich sage, es ist physiognomisch überaus bedeutungsvoll und psychologisch erklärlich, daß der Russe den Abgrund, das Abgründige im Flachen, im Leeren, im End- und Formlosen fühlen mußte.
An diesen Unterschied im Lebensgefühl des Westens und des Ostens knüpfen wir einen anderen, nicht minder bedeutungsvollen an: Dieser Vorstellung des Abgrundes ist – physiognomisch – die des Übermenschen korrelativ. Ohne diesen Abgrund würde es Faust, Don Juan und Zarathustra nicht geben. Der russische Übermensch aber ist der Allmensch, und der Abgrund des Allmenschen kann – wiederum physiognomisch – nur die Leere sein, nicht ein Riß, eine Kluft, ein Schlund, der sich vor uns auftut, etwas, in das der sich überhebende Mensch von oben, aus der Region des Lichtes herabgeschleudert wird. In diesem Unterschied zwischen Übermensch und Allmensch, den wir nebenbei auch in dem zwischen westlichem und östlichem Christentum wiederfinden, erfassen wir hier im großen den Unterschied zwischen dem an Gestalten, Ideen, Geschichte überreichen, zerklüfteten, abgründigen, hochmütigen, sich ewig übernehmenden Westen mit seinem Zuviel an Schema, Begriff, Gestalt und Gerüst und dem gestaltlosen, ideenlosen, geschichtslosen Osten, der keinen Weg oder nur ungangbare Wege (gleich den Landstraßen Rußlands im Frühjahr) zwischen sich und der so nahen, wie greifbaren Vollkommenheit

hat oder keinen anderen als das Leiden, als das rätselhafte Versagen nach erstaunlichstem Beginn. Kann ein anderer so versagen wie der Russe, wie der Allmensch Russe? Kann ein anderer sich so schämen wie er? Im russischen Gesicht ist physiognomisch am wenigsten vom Affen. (Am häufigsten finden wir den äffischen Typus wohl im jüdischen Gesicht.) Die Scham des Russen hängt tief zusammen mit dessen Mangel an Begriff, an Formel, an Methode, an Gelenkigkeit, an Weg. Was kann so schamlos, so voll zerstörter Scham sein wie das russische Verbrechergesicht? Und ist der Verbrecher nicht wiederum in der Vorstellung des einfachen Volkes der Unglückliche, der Leidende? Auch das weist auf das Allmenschentum hin.

Der Westeuropäer ist um seiner unerreichbaren Ziele, ist als Kämpfender, sich Wehrender, als Held, als Übermensch zerrissen. Der Russe, der Allmensch, ist nicht so sehr zerrissen, wie auf-gerissen gleich einem schreienden Mund, gleich einer Gebärenden, gleich einem Wunden. Es ist der gesamten westlichen Kunst nicht, in keinem einzigen Fall, gelungen, den vollkommen guten, den vollkommen reinen, den heiligen Menschen darzustellen, ohne entweder zu lügen oder zu langweilen. Damit eine Menschengestalt in der westlichen Kunst lebe, muß etwas vom Bösen in sie hinein. Um des Abgründigen willen, um des Übermenschen willen, genau darum. Der Russe Dostojewsky hat als einziger – und darin liegt sein größter Ruhm – in dem „Idioten“ Myschkin diesen vollkommen Guten so geschildert, daß er mit jedem Wort und jeder Gebärde lebt. Und dieser „Idiot“, der Fürst Myschkin, ist kein Übermensch, sondern genau der Übermensch als Allmensch, der Überwinder des Übermenschen und

nur innerhalb des Allmenschentums möglich. Er steht zu Faust wie Leben zu Natur, wie eine Landschaft Cézannes zu einer Poussins. (Die Frage bleibt noch zu beantworten, ob er wirklich ganz und gar ohne das Böse, ohne Abgrund, ohne Zerrissenheit ist. Ja und nein. Ist nicht seine Krankheit, die Epilepsie, der aufgerissene, schreiende Mund des fallsüchtigen Körpers dieses Böse, der Abgrund, die Zerrissenheit des Allmenschen?)
An dieser Stelle noch das: es besteht eine merkwürdige, bisher noch nicht aufgedeckte Beziehung zwischen dem russischen großen Menschen im Roman und im Leben, als welcher immer auch gleich Adam ein Verführter ist, und Napoleon. Der große Korse war der letzte Übermensch im Sinne des Westens – in Goethe haben wir schon den Übergang vom Über- zum Allmenschen, gleichwie auch Goethe den Weg von der Natur zum Leben findet – Napoleon war der letzte monumentale Mensch im Sinne der Antike, der letzte Gläubige an Glück und Stern. Ja man muß wohl sagen, daß er durchaus schon eine Ausartung des monumentalen Menschen darstellt. Der russische Allmensch ist die Antwort darauf, fast ein Protest. Es ist in diesem Sinne reizvoll, Napoleon in der russischen Literatur zu verfolgen. Von Raskolnikow – Napoleon wurde schon gesprochen. Man denke an Napoleon in *Krieg und Frieden*. Auch an die Szene in den *Toten Seelen,* in der die Einwohner des kleinen Städtchens, von dem aus Tschitschikoff seine Fahrten zu den russischen Gutsherren unternimmt, um von ihnen tote Seelen zu kaufen, einen Tag lang im Zweifel darüber sind, ob Tschitschikoff nicht Napoleon sei, der aus Helena entflohen.

Der Mangel an Monumentalem und an Formelhaftem – an beidem, denn beides bedingt einander – drückt sich am deutlichsten in der russischen Sprache aus. Wenn wir die Sprachen in mehr geschriebene, inschrifthafte und in mehr gesprochene einteilen dürfen, so gehört die russische zu den gesprochenen. Der geistige, der pneumatische Leib des russischen Wortes ist im Vergleich mit dessen seelischem Leib undurchsichtig, unförmig, ja verkümmert. Wie über allen Verstand hinaus bedeutend in sprachphysiognomischer Beziehung sind nicht die Worte *spatium* und *tempus!* In *spatium* liegt das Flache, Ausgebreitete, das Dimensionale, *in tempus* das Nicht – Dimensionale, Rhythmische, Vibrierende, Gespannte, Intensive. *(Tempus* ist sprachphysiognomisch durchaus verwandt mit Zimbel, Thymbos, Dithyrambos. In der deutschen Sprache haben wir dasselbe Verhältnis zwischen *Raum* und *Zeit.* Finden wir nicht dieses in dem Verhältnis von *Mann* und *Weib* wieder, wobei es ganz gleichgültig ist, ob wir wie die alten Mystiker in der Zeit das Männliche und im Raum das Weibliche sehen oder umgekehrt? Die Physiognomik ist, so wie wir sie verstehen, nur eine Aufwicklung der Mystik.) Wie arm, wie unansehnlich, lichtlos, unbedeutend und entlehnt sind nicht neben *spatium* und *tempus* oder *Raum* und *Zeit* die russischen Begriffe: *prostranstwo* und *wremja!* Und so sind alle russischen Abstracta. Trotzdem daß der Russe im allgemeinen viel grübelt und philosophiert, hat Rußland keinen einzigen Philosophen von Rang aufzuweisen. Das hängt auch mit der Sprache zusammen. Den Moskauer Philosophieprofessor Solowjew neben den großen Dichtern des Landes als ihnen ebenbürtig zu nennen, ist ein

arges Mißverständnis. Auf diese Unförmigkeit der Abstracta geht auf das bestimmteste zuletzt der Umstand zurück, daß der Russe weniger als jeder andere Mensch diese oder jene Tugend oder dieses oder jenes Laster, sondern daß er stets im einen das andere hat. (Damit ist in Zusammenhang zu bringen wiederum das Unäffische an ihm oder daß das Komische an ihm niemals das Affenhafte ist.) Das, was der alte Oberst Taras Bulba in seiner Ansprache an die Regimenter vor der Schlacht feiert, die Bruderschaft ist die russische, ist die Tugend des Allmenschen, ist dessen Treue, dessen Inbegriff der Tugend. Der Russe, der Slawe überhaupt ist nicht treu im deutschen Sinne des Wortes, sondern schon oder noch Bruder. In der Treue liegt mehr Vereinzelung, mehr Persönlichkeit, mehr Geistigkeit und weniger Seele und Allmenschlichkeit.

Man vergleiche Molières Harpagon in *L'avare* mit Gogols Pljuschkin, dem Geizigen der *Toten Seelen*. Harpagon vergeht sich mit seinem Geiz gegen die Gesellschaft, Pljuschkin gegen das Leben. Darum ist dieser zuletzt und im Grunde nicht mehr geizig, sondern ein Leidender, ein Ausgestoßener, ein Unglücklicher. Harpagon ist dagegen nur geizig. Wie definiert. Welche Vermessenheit, welche Überspannung des Individuellen durch die Tugend oder das Laster! Welche Anmaßung in der Definition! Wer ist neben Harpagon Pljuschkin?! Tschitschikoff kann lange nicht unterscheiden, ob er einen alten Mann oder ein altes Weib vor sich habe, so undefinierbar ist er. Die Verneinung des Lebens (im Sinne des Allmenschentums), ein Unmensch oder nur noch mehr die Haut eines Menschen, ausgehöhlt, verworfen, mimicry des Lebens, nicht mehr zu unterscheiden von den Dingen rings

um ihn herum, gleich einem aufgerissenen Gartenzaun, gleich einem alten Brunnenrohr voll grünen Schimmels, einem Dach mit faulenden Schindeln ...

9

In *Taras Bulba* wird erzählt, wie auf dem Richtplatz in Warschau dreitausend gefangene Kosaken, unter diesen auch des alten Taras heldenmütiger Sohn Ostap, auf die unmenschlichste Art gemartert und dann geköpft werden. Die ganze Einwohnerschaft von Warschau sieht zu, Menschen aus allen Ständen von den Dächern der Häuser, aus den Dachluken, von den Balkons der Paläste. „Ganz vorne", heißt es im Roman, „neben den schnauzbärtigen Polizeisoldaten steht ein junger Schlachzize oder einer, der so aussieht wie ein Schlachzize, in kriegerischer Tracht, der ganz entschieden alles angezogen hatte, was er besaß, so daß in seiner Wohnung weiter nichts zurückgeblieben sein dürfte als ein zerrissenes Hemd und vielleicht auch noch ein Paar alter Schuhe. Zwei Kettlein mit etwas wie einem Dukaten unten hingen ihm um den Hals. Er stand da mit seinem Liebchen, mit Judith, und sah sich in einem fort um, daß nur ja niemand deren seidenes Kleid beschmutze. Er hatte ihr schon alles ganz genau erklärt, so daß gar nichts mehr hinzuzufügen blieb. „Alle die vielen Menschen, die du hier siehst, mein Herzchen", redete er, „alle, alle sind gekommen, um zuzusehen, wie die Verbrecher hingerichtet werden. Der da, Herzchen, der, wie du wohl siehst, ein Beil und andere Instrumente in der Hand hält, der ist der Scharfrichter, und der wird sie hinrichten. Doch wenn er das Rad zu drehen und andere Martern vorzunehmen anfängt, ist der Verbrecher noch am Leben; erst wenn sie ihm den Kopf abschlagen — dann erst, Herz-

chen, ist er auf der Stelle tot. Vorher wird er noch schreien und zappeln und hin und her schlagen, aber sowie sie ihm einmal den Kopf abgeschlagen haben, dann wird er nicht mehr schreien können, auch nicht essen oder trinken, weil er eben keinen Kopf mehr hat, Herzchen."

Dieser junge Geck nun, der also redet, steht in einer ganz wesentlichen, in einer ewigen Beziehung zu Ostap Bulba, dem Helden, dessen Martern und Tod dann auf einer der schönsten Seiten russischer Dichtung geschildert werden. Kontrapunktlich. Die Weltharmonie braucht beide. Der Held allein würde die Welt aus dem Gleichgewicht bringen, oder die Welt würde zu schnell ihrem Ende zustürzen; der Narr, der Geck, der Eitle, verhindert das, darum ist er da. Er und der Held sind wie Leere und Fülle. Der komische, der lächerliche Mensch ist der leere, der gewichtlose, ausgehöhlte, nicht so sehr der nichtige, wie der mit Nichts gefüllte. Und das Nichts, das ihn füllt, ist ein Teil jener unendlichen, schaurigen Leere der Welt, die uns Herz und Stirn erstarren macht. Darum ist dieser Geck, dieser Leere auch irgendwie der Böse — der Böse an sich, nicht der Verbrecher, im Verbrecher ist noch Gutes — eine Inkarnation des Teufels. Kein Geist hat so tief über die Eitelkeit nachgedacht wie der ‚eitle' Gogol. Die Eitelkeit der Anderen war die des Schauspielers, Gogols Eitelkeit die des Fleisches. Die Eitelkeit der Anderen war die des *Predigers*: „Alles ist eitel". Seit Gogol ist dieser Satz falsch oder anmaßend wie der Gedanke des Übermenschen. Gogols Eitelkeit ist wie das Gefieder, das Fell, die Haut und das Fleisch des Leeren und auch des Bösen und von diesem nicht zu trennen und zu lösen. Haben wir im übrigen hier nicht wieder-

um das Verhältnis des Allmenschentums zum Übermenschentum? Der Übermensch hat die Eitelkeit des *Predigers*, der Allmensch die Gogols zu überwinden. Ich komme auch an dieser Stelle auf den Unterschied zwischen dem Westen und dem Osten: man vergleiche Gogols *Mantel* mit Carlyles *Sartor Resartus!* Wie prätentiös und doch flach, anekdotisch, begrifflich, predigerhaft – „Alles ist eitel" – ist nicht die Abhandlung des englischen Moralisten und Historikers gegenüber dem sublimen Werk des russischen Dichters, in welchem die Novelle auf die Höhe der Legende gehoben erscheint. Besteht nicht die tiefste Beziehung zwischen Akaki Akakiewitsch Baschmatschkins Winterüberrock mit dem Kragen aus dem allerbesten Katerfell, das der Schneider Petrowitsch in Petersburg auftreiben konnte, und dem Mantel des hl. Martin? Sind sie nicht weltphysiognomisch dasselbe? Und – weiter – nicht in wunderbar ferner, unsäglicher Beziehung zum ungenähten Rock, um den die Kriegsknechte das Los warfen?

Der Satz: *Alles ist eitel* ist falsch, denn sonst müßte die Welt, müßten die Gewölbe des Himmels schon eingesunken sein wie ein Ballon, aus dem das Gas entwichen. Oder er könnte nur richtig sein in einer Welt – wenn ich so sagen darf – voller Zwischenwände, voller Zwischenstufen, in welcher alle Ordnung eine Zwischenordnung und Zwischenstufe, ein Vorläufiges, zu Widerrufendes wäre, in einer Welt der falschen, der gesprochenen Tiefe, in der Welt der Worte überhaupt, in der Welt des Sartor Resartus. Im *Mantel* ist die Welt ohne Zwischenwand, wie das Leben selbst. Hier ist das Schreckliche lächerlich und das Lächerliche schrecklich. In einem sehr bestimmten Sinne – auch gegen den *Prediger* –

ist der *Mantel* eine der christlichsten, evangelischesten Erzählungen. Im Sinne auch eines bedeutenden Zeitgenossen Gogols, im Sinne Peter Tschadajews, der an M. Orlow schreibt: „Du glaubst unglücklicherweise an den Tod, für Dich existiert der Himmel irgendwo hinter den Grenzen des Grabes. Du gehörst zu denjenigen, die immer noch glauben, das Leben sei keine Einheit, sondern in zwei Teile gebrochen und zwischen diesen beiden Teilen sei der Abgrund. Du vergißt, daß dieser Abgrund schon seit mehr als achtzehnundeinhalb Jahrhunderten ausgefüllt ist, und Du siehst zwischen Dir und dem Himmel nur die Schaufel des Totengräbers. Ein trauriger Glaube, der nicht begreifen will, daß die Ewigkeit nichts als das Leben des Gerechten ist, jenes Leben, dessen Muster uns der Menschensohn herniederbrachte, daß sie hienieden beginnen kann, beginnen muß und daß sie in der Tat an dem Tage anfangen wird, da wir ihren Beginn wahrhaftig wollen; ein trauriger Glaube, der übersieht, daß die tatsächliche Welt von uns erschaffen ist und es nur an uns liegt, sie zu vernichten, der, Kindern gleich, sich einbildet, der Himmel sei ein blaues Gewölbe über unseren Köpfen und es gäbe kein Mittel, diese Höhe zu ersteigen!"

10

‚Alles ist eitel', ‚das Leben ein Traum' (Calderon), ‚der Traum ein Leben' (Grillparzer): diese und ähnliche Identitäten scheinen mir irgendwie den Inhalt des ganzen Barock zu bilden, jener großen Kunst der Zwischenstufen und Zwischenordnungen. Alle Kunststile vor dem Barock, die Gotik, die Renaissance, hatten jeder auf seine Art das eine höchste Ziel: den Übermenschen und durch ihn die Überbrückung der Kluft zwischen Geist und Ma-

terie. Der Barock nun – und das scheint mir dessen tiefster Sinn zu sein – wollte innerhalb genau derselben Gegebenheiten und Widersprüche nicht den Übermenschen, sondern den Menschen, daher die Zwischenstufen und Zwischenordnungen bis zu deren völligem Ineinandergleiten in der puren Bewegung, daher die Pracht und der Aufwand der Zwischenordnungen und der Sturm in der Bewegung, daher für uns heute dessen Menschlichkeit, Anmut, Schmiegsamkeit, dessen Zauber (statt der Erhebung). Der Barock ist die letzte Geisteskunst, der letzte Geistesstil, die letzte große Kunst. Im Barock noch bedeutete Sein Groß-Sein, nach ihm wurde das Sein an sich so wichtig und fragwürdig zugleich, daß der Mensch gar nicht bis zum Groß-Sein kam, weshalb Sätze wie die oben genannten Identitäten: Alles ist eitel usw. nur innerhalb der Welt des Logos, als in welcher Sein Groß-Sein bedeutet, richtig, innerhalb der Welt der Seele nicht falsch, aber bedeutungslos sind, innerhalb jener Welt noch einmal, in welcher nur das Sein gilt und nicht mehr der Vergleich zwischen oder die Gleichung von Sein und Maß. Die Kunst nun dieses Seelenreiches ist die Kunst des reinen Ausdruckes, ist Expressionismus. Richtig verstanden in jeder Hinsicht der Antipode des Barock, ist er die eigentliche Kunst, der eigentliche Stil des Allmenschen und wurzelt in dessen Realismus. Wichtig ist zu wissen, daß zwischen ihm und dem Barock als Stilerlebnis, wenn dieses Wort erlaubt ist, die deutsche Musik, daß also zwischen Greco und Cézanne Beethoven lebt.

In den meisten Dichtungen Gogols, vor allem wohl in dessen *Mantel* und *Nase,* in Tolstois *Tod des Iwan Iljitsch*, in *Herr und Knecht*, in Rodion Raskolnikows Traum vom erschlagenen Pferde *(Verbrechen und Strafe)*

sehe ich Beispiele dieser expressionistischen Kunst, die immer nur eine Kunst seltener Werke und erlesener Geister sein kann. In diesen genannten wahrhaft sublimen Werken handelt es sich, wie gesagt, nicht um Identifizierungen zwischen Sein und Schein, um die Lehre, sondern um das Sein selbst, um das Lebendig-Sein, um das Leben, das im Traume oft sinnvoller weil sich selber näher erscheint als in jedem anderen Zustand der Seele. Im Barock bestand noch die Gleichung des logischen und des wirklichen Seins (darum auch hier noch die Identität von Sein und Groß-Sein); der Barock ist die zauberhafte Abendröte der Logoswelt, im Expressionismus ist die Gleichung von Wort und Ding zerrissen und an deren Stelle der Ausdruck als die Einheit, als die Synthese von Sinn und Bewegung getreten.
Es ist hier nicht der Ort, mich über den Expressionismus als solchen auszulassen. Nur so viel, da wir schon einmal von Gogol reden, der sicherlich einer der größten Expressionisten war, als Zusammenfassung: Expressionismus ist die Kunst der Seele (Seele im Gegensatz zu Geist). Die Seele als solche kennt nicht den Gegensatz von Sein und Schein, sie kennt – weil Gegensätze nur für das Denken existieren und begrifflich, in Begriffen ausgedrückt werden können – Begriffe nicht, im Expressionismus erscheint der Begriff vernichtet und wie aus den Dingen herausgezogen. Unsere Träume sind vielleicht die reinsten Werke des Expressionismus. Auch in den Träumen fehlen der Begriff und die Zahl (oder, was dasselbe ist, das Gleichheitszeichen =). Darum sind die Werke primitiver Völker (der Neger, Indianer usw.) in einem außerordentlichen Grade expressionistisch, weil völlig aus einem Traumleben geboren. In demselben Sinne ist

es die Kunst der russischen primitiven Maler, der russischen Kirchen, der Volkserzählungen, der Bylinen. Der Expressionismus ist die Kunst eines Volkes ohne Geschichte (schon darin der Antipode des Barock). Es besteht eine tiefe Beziehung zwischen Gogol, dem Nacherzähler ukrainischer Volksmärchen wie *Wji, der Unhold* und anderer, und Gogol, dem Dichter der *Toten Seele* und des *Mantels*.

II

Aus dem Fehlen eines Maßstabes, einer Mitte, der Zwischenstufen, auch der Geschichte ergeben sich für die Beurteilung der russischen Dichtung zwei Tatsachen: Die eine ist die, daß hier (weniger dem Grade als der Art nach) die Verwandlung statthat wie in keiner anderen Dichtung. Bei dem deutschen Dichter, bei Goethe gelingt die Verwandlung nie ganz eben um des Weges, um der Brücke willen zwischen Dichter und Natur, um dessentwillen, was wir die Entwicklung der Persönlichkeit nennen, um der Geschichte, um der Biographie willen. Um des Beispiels willen. Letzte Phänomene des geistigen Daseins sind nicht zu erklären, sondern nur zu deuten. Die geringere Verwandlungsfähigkeit des deutschen Dichters hängt unmittelbar zusammen mit dem Mangel an elementarer Leidenschaft, von dem schon gesprochen wurde, welcher Mangel die ganze Nation kennzeichnet. Die Verwandlungsfähigkeit der russischen Dichter ist keinesfalls größer als die Shakespeares, sie ist nur unheimlicher, ungöttlicher, leidvoller. Shakespeare tritt völlig hinter seinen Schöpfungen zurück; die Seelen, aus deren Stoff auf dem Wege einer Spiritualisation, möchte man sagen, Gestalten wie der Fürst Myschkin oder Nosdrew in den *Toten Seelen* geschaffen wurden, können nur wund

sein, blutend, offen und klaffend wie das Weib nach der Geburt, dauernd an den Grenzen des Wahnsinns, namenlos geschreckt, krank von Leben, ohne Beispiel und Sinn oder ohne anderen als den der Geburten und des Lebens selbst. So war das im Wahnsinn endende Leben Gogols. Dem Psychologen mag es als ein dem Leben Heinrich von Kleists oder Edgar A. Poes und anderer verwandtes erscheinen, keinesfalls dem Physiognomiker. So war das Leben Dostojewskys. So war ganz bestimmt auch das Leben Tolstois, wie widersinnig dies auch erscheinen mag. Die so auffallende Lebenslüge Tolstois oder das, was die Zeitgenossen als solche empfunden haben, hängt auf eine geheimnisvolle Weise mit dieser russischen Verwandlungsfähigkeit zusammen. Auch diese Lüge ist nur das Symptom eines Aufgerissenseins, eines Wahnsinns, eine Krankheit, die Krankheitserscheinung, wenn man so will, einer fanatischen Wahrhaftigkeit. Sie scheint mir das Gegenteil etwa der Verlogenheit Rousseaus zu sein, als welche in einem fort in Wahrheiten explodiert.

Mit dieser Verwandlungsfähigkeit hängt unmittelbar das Phänomen der russischen Liebe zusammen. Ich will sagen, wie ich das meine: In keinem Menschen lebt die größte Keuschheit so dicht, so unbeschützt und unbehütet neben der Wollust. Den Griechen war aus diesem Zwiespalt, aus diesem Abgrund Eros geboren. Der Russe kennt diesen Eros, die gestaltete Gottheit nicht. Die Platoniker haben aus Eros dann die Idee gemacht. Auch diese Idee kennt der Russe nicht. In ihm ist der Mensch offengeblieben oder dessen Abgrund immer wieder aufgegangen oder hat sich nur im ganz gewöhnlichen Menschen geschlossen. Dieser Abgrund ist nun keine Zer-

rissenheit im menschlichen, im deutschen Sinne, wie auch die russische Maßlosigkeit gänzlich von der deutschen verschieden ist. Die Zerrissenheit des Deutschen ist dort, wo eine Idee einmal war oder sein sollte, der Abgrund hingegen des Russen ist wie der rauchende Schlund eines heiligen Berges, ist wie die pythische Höhle, über der sich die Prophetin neigt.

12

Die andere Tatsache, die sich aus dem Fehlen des Maßstabes, der Mitte oder, politisch gesprochen, eines Bürgerstandes, auch aus der russischen Ideenlosigkeit, über die der schon erwähnte Peter Tschadajew klagt, ergibt, ist die russische Gewöhnlichkeit oder der Umstand, daß erst der russische Geist, daß erst Gogol im Menschen die wahre Gewöhnlichkeit, das Schreckliche, Schicksalhafte der Gewöhnlichkeit entdeckt hatte oder entdecken konnte, das absolut Gewöhnliche, Platte, so platt wie die Stelle, an der dem Major Kowalew in Gogols *Nase* plötzlich eines Morgens die Nase fehlt. „Zu seinem größten Erstaunen sah er, daß er an Stelle der Nase einen vollkommen glatten Fleck hatte." Darin liegt die größte Bedeutung zweier Figuren wie die des Chljestjakoff im *Revisor* und des Tschitschikoff in den *Toten Seelen*. Im England des 18. Jahrhunderts würde Chljestjakoff Tom Jones heißen. Im Frankreich Balzacs würde es nur wenige Menschen der Gesellschaft, Minister, Finanziers, Liebhaber, Zuhälter, Schauspieler, Journalisten geben, in denen sich Chljestjakoff oder Tschitschikoff nicht verborgen hielten. Auch in Deutschland sind die beiden in dem oder jenem versteckt, vielleicht auch im Wilhelm Meister, das heißt: im Deutschen überhaupt, der sich bilden,

zur Persönlichkeit bilden und zwischen Dichtung und Wissenschaft entscheiden will. Nur in Rußland ist er nackt, kahl, aller Formen bar und entblößt und darum phantastisch, ja ewig und über alles Maß schrecklich und teuflisch.

KARDINAL JOHN HENRY NEWMAN

DIE sogenannte Oxforder Bewegung innerhalb der anglikanischen Kirche hat um die Mitte der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts eingesetzt. Wenige Jahre nach der Annahme der Reformbill, die das englische Parlamentswahlsystem im Sinne des Liberalismus, dessen Blütezeit eben jetzt begonnen hatte, zu regeln versuchte. Die Oxforder Bewegung nahm gegen eben den Liberalismus Stellung, soweit dieser sich gegen die Kirche richtete. Die Regierung war darangegangen, Bischofsitze aufzuheben, Kirchengut einzuziehen; der berühmte Leiter von Rugby, Dr. Arnold, der Vater des Dichters und sehr unliberalen, antiprotestantischen, bedeutenden Kritikers und Schulmannes Matthew Arnold, machte den Vorschlag, alle Sekten mit der anglikanischen Kirche zu vereinigen und auch deren gottesdienstliche Handlungen, eine nach der anderen, in denselben Kirchen vornehmen zu lassen. Endlich wollte man auch die Vorrechte der Oxforder Colleges, als welche bisher gänzlich von der Geistlichkeit geleitet waren, kassieren. So hatte jeder Student, der in einem College aufgenommen werden wollte, den Eid auf die 39 Artikel der anglikanischen Kirchenverfassung (establishment) zu leisten. Das sollte abgeschafft werden.

Die Kirche des Erzbischofs Laud und Karls I., die Kirche der großen Bischöfe und Theologen des 17. Jahrhunderts, Barrow, Hammond, Wilson, Ken, das heißt wiederum: das Dogma, die sakramentale Gnadenspende und vor allem die priesterliche Sukzession mußten gerettet werden. „Vor dem Geiste Miltons." Das war der Sinn und

der Zweck der Tätigkeit von Männern wie John Keble, Edward Bouvery Pusey, Hurrel Froude, dem Bruder des antikatholischen Historikers, und John Henry Newman. Und für dieses Ziel wirkten sie durch die Predigt auf die geistliche Jugend Oxfords, (Newman war Pfarrer zu St. Mary in Oxford und hielt auch dort seine viel bewunderten, in der Tat durch den Stil, die Klarheit und auch Tiefe der Gedanken gleich ausgezeichneten University Sermons), durch die Propaganda unter den Geistlichen auf dem Lande (John Keble übernahm eine Landpfarrei, trotzdem daß ihm Oxford die höchsten Stellen angetragen hatte) und endlich durch die Herausgabe der „Zeitgemäßen Traktate" (Trakts of the Times). Die Frage darin und überhaupt lautete für sie immer wieder so: Ist die anglikanische Kirche eine schismatische, wie Rom behauptet, wie Rom dies immer entschiedener behauptet hat, je weiter sich die englische Kirche von ihren Anfängen fortbewegte? Denn noch dem Erzbischof Laud hatte der Papst das Kardinalat angetragen. Oder ist sie mit der römischen und den orientalischen Kirchen eine der drei Zweige der einen katholischen, der Kirche der Väter, der Kirche vor dem Tridentinischen Konzil? Denn bis zu diesem (ungefähr) ist die anglikanische Kirche mit der römischen gegangen, wenn ihr auch die Kirche des Altertums, die Kirche der Väter von Athanasius bis Augustinus, die Kirche des Dogmas wichtiger und gegenwärtiger war als die des Mittelalters, als die Kirche der großen Theologen, Ordensgründer und Päpste. Die Divergenzpunkte im Dogma waren vor allem diese: das Fegefeuer, die Göttlichkeit der Jungfrau Maria, die Heiligenverehrung; auch hielt sich die anglikanische Kirche strenge an die augustinische, mehr sym-

bolische und weniger magische Deutung des Abendmahles.
Dem Beweis nun der Katholizität der anglikanischen Kirche ist das Werk und die Arbeit Newmans in Oxford gewidmet. Durch die Predigt und die Traktate, wie gesagt, dann durch historische („Die Geschichte der Arianer") und durch philosophisch-dogmatische Abhandlungen über „Die Rechtfertigung durch den Glauben", über „Das prophetische Amt der Kirche"). Obwohl in der Kirche geboren (1801 in London) und erzogen, hatte er den Begriff und die Idee der Katholizität, der Kirche als solcher, erst später in Oxford durch den Verkehr mit Männern der Kirche (Dr. Whately) und durch Bücher wie Bischof Butlers Analogy erworben. Als Jüngling fühlte er sich den Methodisten, den sogenannten „Evangelischen" zugehörig, den Nachfolgern des von ihm auch später noch verehrten John Wesley, Englands gewaltigstem Prediger, der noch mit fast achtzig Jahren, von Dorf zu Dorf, von Stadt zu Stadt durch die Vereinigten Königreiche reitend, im Jahre ungefähr 800 Predigten hielt. (Da ihm die Regierung das Betreten der Kirchen untersagt hatte, auf freiem Felde, bei Regen in Scheunen, abends in der Stube oder Hütte von Anhängern.) Dieser Methodismus, der im übrigen die Hauptlehren Calvins in sich aufgenommen hatte, bedeutet den äußersten religiösen Subjektivismus: Die Seele ist, und Gott ist; die Seele und Gott stehen einander gegenüber, dazwischen ist nichts, keine Kirche. Newman hat, das muß gleich gesagt werden, diese Einsamkeit oder besser: das Bewußtsein davon, nie ganz verloren, darin fühlte er sich Pascal verwandt, wie überhaupt die Beziehungen der Oxforder Bewegung zu Port Royal ganz deutlich

sind und gepflegt wurden, doch Newman sah auch die Gefahr dieses Subjektivismus, die Gefahr der Exzentrizität und des geistlichen Hochmuts und, als Reaktion, die Gefahr der Gewöhnlichkeit, der puren Empfindsamkeit. Davon, von einer „emotionellen“ Religion, wollte er wegkommen. Zum Katholizismus in jedem Sinne. Zu einer Religion der Form im tiefsten Wortsinn Die bloße Emotion erschöpft den Menschen und überläßt ihn so dem Räsonnement. Der Glaube schafft Formen oder, wie Newman einmal schreibt: „Die Formen nähren den Glauben“. Ich finde in einem Briefe an eine junge Dame, die ihn um Rat fragt, ob sie katholisch werden solle, den Satz: Religious truth is reached not by reasoning, but by an inward perception. Anyone can reason, only disciplined, educated, formed minds can perceive.

Newman hatte einen höchsten Begriff von der Tradition. Er sah darin die Befreiung vom Fatalismus der Seele Calvins, von dessen Einsamkeit. Es gelte nur, ihn sich richtig anzueignen. Auch der Sukzession liegt ein tieferer Begriff vom Körpersein der Dinge zugrunde und auf diesem Wege ein tieferer von deren Geistsein und beider Zusammenhang. Nur von hier konnte er zur Erkenntnis der Bedeutung des Kultischen, nur so zur Erkenntnis der Wichtigkeit des Rituals kommen, worauf in der englischen Kirche seit der Oxforder Bewegung immer mehr Wert gelegt wurde, was ihr in der Ansicht vieler Leute den Schein einer ästhetischen Bewegung gegeben hatte (verwandt im Geiste der präraphaëlitischen, die auch in Oxford ihren Ausgang genommen hatte), während sie in Wirklichkeit auch nicht das geringste damit zu tun hatte.

Man kann von Newman sagen, daß er zu dem, was er zu tiefst wollte, zum Katholizismus, einen größeren Anlauf genommen hatte als John Keble – dieser, der den Zeitgenossen ein Heiliger galt, war der Johannes der Bewegung, Newman der Paulus – oder Pusey, daß er den gespannteren Willen, die größere Einbildungskraft, mehr Witterung für die Gefahr hatte, daß er lernbegieriger, eifernder, dialektischer, auch der größere Künstler von den dreien war. Keble war Dichter, Newman war es nicht (sein Vers ist rhetorisch, brüchig, zerbrechlich, ohne Rhythmus, steif; nur ein englischer Musiker konnte den „Traum des Gerontius“ in Musik setzen), dafür ein Platoniker, einer der größten Prosaisten der englischen Literatur, viel bewundert und auch nachgeahmt von Schriftstellern. Ich finde seinen Stil in Ruskin, in Pater, in Matthew Arnold. Bei dem Vergleich mit seinen Mitkämpfern soll nicht vergessen werden, daß seine Familie ursprünglich von Juden, die aus Holland eingewandert waren, und seine Mutter, eine geborene Foudrinier, von französischen Hugenotten abstammte, daß Newman auch dem Blut nach weniger englisch war als die anderen.
Es ist nicht ganz so leicht, den Gründen genau zu folgen, die Newman zur römisch-katholischen Kirche führten. Sie waren sowohl in der Kirchengeschichte, vielmehr in der Auffassung Newmans von gewissen dogmatischen Kontroversen des dritten und vierten Jahrhunderts, als auch in der Stellung der gegenwärtigen anglikanischen Kirche zu kirchenpolitischen Fragen, vor allem in deren Nachgeben dem Protestantismus gegenüber, in dem Mangel an Prinzip, an Standpunkt zu suchen. Es kann darauf nicht eingegangen werden. Wer sich darüber unterrichten will, muß die ganze *Apologia pro vita mea,*

seine Bekehrungsgeschichte, lesen. Wenn wir aber alles Angeführte berücksichtigen und in den Kalkul ziehen, so bleibt doch noch viel, ja das Entscheidende der Freiheit, der Wahl, der Gnade, der geheimnisvollen Persönlichkeit als solcher übrig.

Als „Evangelischer" hat er im Papst den Antichrist gesehen, welchen schon Daniel, Paulus und Johannes geweissagt hatten. Später in Oxford spricht er von Rom als der „grausamen" Kirche. Noch zu Beginn der Oxforder Bewegung sieht er in der anglikanischen Kirche die via media, den Mittelweg zwischen Rom und Luther, und in diesem den rechten. Doch der Mittelweg sei nicht Entwicklung oder lasse eine Entwicklung nicht aufkommen. Das wurde immer heftiger Newmans Einwand gegen den Mittelweg, gegen die anglikanische Kirche: diese sei ohne Entwicklung. Mit den Jahren hatte Newman sich eine, wenn auch nicht übermäßig klare Lehre von der Entwicklung der katholischen Doktrin zurechtgelegt, als Stütze für das römisch-katholische System. So schreibt er als Katholik: „Die Vorstellung der heiligen Jungfrau hat in der Kirche von Rom mit der Zeit einen immer größeren Umfang angenommen, aber so ist es mit allen Ideen des Christentums gewesen, z. B. mit der vom heiligen Abendmahl. Das ganze Bild des noch bleichen, schwachen, fernen apostolischen Christentums ist in Rom wie durch ein Teleskop oder ein Vergrößerungsglas zu sehen. Die Harmonie des Ganzen ist natürlich trotzdem gewahrt geblieben. Darum ist es auch unbillig, eine einzige römische Idee und Vorstellung, wie die der hl. Jungfrau, aus dem Zusammenhang des Ganzen zu nehmen."

Indem Newman von der Idee der via media abkommt,

nähert er sich Rom. Innerlich. Einmal nennt er die anglikanische Kirche eine „papierne Religion" (a paper religion), ein andermal eine Religion von gentlemen für gentlemen. In einem der „Zeitgemäßen Traktate" heißt es von den Bischöfen: „Wenn es auch für das Land selber als ein schwarzes Ereignis gelten müßte, so könnten wir dennoch den Bischöfen kein gesegneteres Ende ihrer Laufbahn wünschen als Raub ihrer Güter und Märtyrertum". Ähnlich schreibt einige Jahre später in Dänemark Sören Kierkegaard über die Pastoren. Newman erfährt immer entscheidender, daß die Wahrheit im Äußersten (in the extremes) liege und nirgendwo anders. Daneben aber doch noch ein Zögern, ein Zurückgehen von eben dem Äußersten und stets von neuem der Wunsch, Rom möchte nur einen Schritt entgegenkommen. 1841 schreibt er: „She (Rome) might protest against the extreme honours paid to St. Mary; she might make some explanation of the doctrine of the Transubstantiation." Nebenbei konnte Newman auch später niemals sich in die Marienverehrung Roms ganz hineinleben. Er gab das offen zu und meinte, daß dies einem Engländer überhaupt versagt bleiben müßte.

Newman hatte sich innerlich vom Anglikanismus schon lange losgesagt, bevor er den Übertritt zur römischen Kirche vollzog. Im Jahre 1841 erschien der 90. Traktat, der letzte. Dieser behauptet offen und laut, vor der ganzen englischen Welt, daß die Trennung von Rom im 16. Jahrhundert eine rein politische gewesen wäre, daß die 39 Artikel erschienen seien (1561), bevor das Tridentinum zu Ende war, daß alle Artikel in zweifelhaften Fällen im katholischen Sinne zu interpretieren wären. 1845, am 10. Oktober, vollzog er den Übertritt, nachdem er die

Predigerstelle in St. Mary schon lange vorher niedergelegt, sich nach Littlemore bei Oxford in fast klösterliche Einsamkeit mit angehenden Konvertiten zurückgezogen und (1843) feierlich alles widerrufen hatte, was er je gegen Rom gesagt oder geschrieben habe.
Auch als Katholik (in seiner Eigenschaft als Rektor der katholischen Universität in Dublin und dann noch als Vorsteher des Oratoriums des hl. Philippus von Neri zu Edgbaston bei Birmingham) strebte er die Union des Anglikanismus mit Rom an. Doch jetzt war Rom dagegen. Rom und Kardinal Manning, Newmans Gegenspieler, ein Konvertit wie Newman, aber römischer als dieser. Denn ein ganzer „Römer" ist Newman niemals geworden, wenn er dem auch sehr heftig widersprochen hätte, daß man ihn als einen Modernisten (im Keime wenigstens) reklamierte, was später gelegentlich versucht wurde. Wie läßt sich z. B. seine Stellung zur Wissenschaft, worin er sich gänzlich auf den Standpunkt Bacons, des Gegners von Aristoteles, stellt, mit dem Thomismus, der in der Logik auf Aristoteles zurückgeht, vereinigen? Newman hat alles versucht, sich dem römischen – römisch im engsten Sinn, vatikanisch – Standpunkt zu nähern oder, wenn man will, den römischen seinem eigenen nahezubringen. Doch dabei ist es geblieben. Seinen berühmten „Brief an den Herzog von Norfolk", in welchem er das Dogma der Infallibilität auf seine, auch nicht ganz „römische" Art und Weise verteidigt – dieses Dogma ist nicht zu verwechseln mit dem von der Autorität der Kirche, für welches Newman zu allen Zeiten mit aller Kraft eingetreten ist – schließt er mit den Worten: „O ja, wenn ich (was nicht für ganz schicklich gehalten werden dürfte) genötigt wäre, der Religion in

einem Trinkspruch zu gedenken, so würde ich mein Glas leeren auf das Wohl des Papstes, gewiß, aber zuerst auf das Gewissen und dann auf den Papst."
Newman sah, habe ich gesagt, die Wahrheit immer mehr im Äußersten. Die innere Wahrheit, nur diese. Rom hat hingegen zu allen Zeiten das Prinzip gehabt, im „Äußern" bis zum Äußersten zu gehen und nicht nachzugeben. Das ist das „Römische" an Rom, das ist Pius IX. (nicht von ihm, sondern erst von dem weniger „römischen" Leo XIII. wurde Newman, fast 80 Jahre alt, mit dem Purpur geschmückt), das ist die Infallibilität, das ist alles das, was in England wohl einigen edlen Schwärmern wie Hurrel Froude oder Fanatikern wie Ch. Ward, niemals aber den „Gerechten" eingegangen ist oder eingehen konnte, weshalb es dort trotz der Oxforder Bewegung beim Anglikanismus geblieben ist und bleiben mußte.
Georg Simmel schreibt in seinem nachgelassenen Tagebuch, Europa habe das Objektive auch in der Religion entdeckt: im römischen Katholizismus. Ob das nicht ganz falsch ist? Ist nicht vielmehr das für Europa so bezeichnend, daß es allerzeit abwechselnd, taumelnd gleichsam, das Subjekt und dann wiederum das Objekt zu sehr zu betonen gezwungen ist, daß es stets von neuem aus der einen Wahrheit des Protestantismus, des Methodismus der Jünglingsjahre Newmans, in die andere des Katholizismus, der Infallibilität des Papstes, den Weg sucht, und daß es einzig und allein darum in Europa so sehr auf den einzelnen Menschen, auf den Erwählten, auf die Persönlichkeit, auf diese Brücke und Spannung zwischen Subjekt und Objekt ankommt? Anders als in Asien, dem mehr an der Identität als an der Individualität liegt (worüber in meinem Buch *Zahl und Gesicht* an vielen

Stellen nachzulesen ist). Der Weg von Asien, dem Lande der Identität, nach Europa ging über Griechenland, und der Weg zurück von Europa, dem Land der Individualität, nach Asien geht über Rußland. So schließt sich ein wunderbarer, geheimnisvoller Kreis! Daher in Europa die Betonung des Gewissens, als „des Schnittpunktes des Endlichen und des Unendlichen“, daher hier der Kampf zwischen Glauben und Vernunft, Geist und Buchstaben, Wort und Fleisch, der Kampf zwischen Entsagung und Politik, dem Mönch und dem Papst. Daher auch der Begriff der Sünde, von dessen Tiefe keine Ahnung in den größten Heiligen Asiens ist. Daher auch – und das scheint mir besonders wichtig – das äußerste Bestreben aller geistlichen Menschen, eine Zweiteilung in eine esoterische und exoterische Religion, in eine für den Eingeweihten und eine für das Volk, zu verhindern und zu bekämpfen. (Was die Johannisepistel I_4 so ausdrückt: *Wer da sagt: Ich kenne ihn und hält seine Gebote nicht, der ist ein Lügner und in dem ist keine Wahrheit.*) Liegt nicht darin der tiefste Sinn der uns meist verblüffenden, ja unbegreiflichen, verletzenden Intransigeanz von Rom? In eben dem Streben nach Verhinderung dieser Zweiteilung, ohne welche in Asien irgendeine Religion überhaupt nicht denkbar, nicht realisierbar ist? Hier liegt, damit ich das noch sage, auch der Zusammenhang zwischen dem Monotheismus und der Persönlichkeit als solcher, die Erklärung dafür, warum auch für das Judentum (mehr als für die Araber) die Trennung in eine innere und äußere Religion gar nicht möglich und für den Inder der uns von der Bibel hinterlassene Monotheismus völlig unbegreiflich ist; denn der Inder fühlt zu tief, daß dort, wo der eine Gott, Brahma, überhaupt

anfängt, die Persönlichkeit annihiliert ist. (Woraus auch zu erklären ist, warum Brahma als Gott in Indien keine Rolle spielt, keinen Tempel, keine heiligen Stätten hat.)

DILETTANTISMUS

I

DAS muß gleich gesagt werden: Dilettantismus ist kein juristischer Begriff. Das geschriebene Gesetz hat keinen Paragraphen gegen Dilettantismus, und ich meine auch, niemand dürfte den Dilettanten weniger verstehen und falscher beurteilen als ein Richter. Im Rechtsleben des Einzelnen und der Staaten gilt die möglichst bestimmte Unterscheidung zwischen dem, was erlaubt, und dem, was nicht erlaubt ist, doch der Dilettant fehlt nicht vor dem geschriebenen Gesetz, auch nicht vor der Vernunft, der Dilettant fehlt, streng genommen, nur vor sich selber. Oder gegen seinen Nächsten, so er sich selber in diesem zu sehen gelernt hat, was immer ein erstes und bestimmtes Zeichen innerer Kultur ist.

Zeitläufte von höchst entwickeltem Rechtsbewußtsein, von großer politischer Bildung und voll starken Gemeingefühls, auf welcher Grundlage immer dieses gewachsen sei, kennen im allgemeinen weder den Begriff noch die Sache des Dilettanten. Es gab keine Dilettanten im Rom der Republik, in Deutschland zur Zeit der Reformation, in England vor der Restauration, im Frankreich des ersten Kaiserreichs. Hohe Grundsätze, große Ereignisse zwingen den Menschen, sich zu entscheiden — zum Bösen oder zum Guten —, und der Dilettant ist im Herzen immer unentschieden. Oder seine Entscheidungen sind nur der Ausdruck seiner Verzweiflung und wie alles, was nicht ganz tief aus dem Menschen kommt, ohne Kraft, den Nächsten zu binden.

Ich kann mir wohl denken, daß mancher, der als Empörer auf dem Schafott endete, als Dilettant sozusagen

begonnen hatte. Doch, daß er also aus sich herausgegangen war, das lag nicht so sehr an ihm wie an den Gesetzen und an dem Gemeinwesen selbst, die ihn endlich zur Entscheidung, zur Empörung zwangen. Catilina wäre in unserer Zeit ein Dilettant geblieben, der er ursprünglich vielleicht auch gewesen, ein Dichter; in Rom aber wurde er zum Empörer, zum Feinde des Staates. Das lag nicht so sehr an ihm wie an Rom und dessen Gesetzen.
Ich glaube, dieser Weg vom Dilettanten zum Empörer ist sehr modern. Gehe ich irre, wenn ich behaupte, daß der russische Nihilismus ihn gegangen sei und immer wieder gehe – diesen Weg vom Kopf zum Herzen, den Weg derer, die nicht immer Meister werden ihrer selbst und der Dinge? Und nicht umgekehrt den vom Herzen zum Kopf – den geraden Weg der Meister?

2

Auch die Dogmatik und die Sittenlehre der Religionen nennen beide den Dilettanten nicht. Sie wenden sich an die Menge der Gläubigen, und in jeder Menge geht der Dilettant unter, oder er wird mitgerissen oder besser: aufgesogen und ist dann nicht mehr da.
Nur einzelne, religiös tief erregte Männer wie Augustinus, Pascal, Kierkegaard, denen der Glauben das tiefste Erlebnis ihres Lebens war, haben den Dilettanten irgendwie gefühlt und um ihn gewußt. Doch sie durften ihn nicht dulden und an ihm vorbeigehen, sondern sie mußten ihn richten mit dem geschriebenen Gesetze, und niemand galt ihnen für so verworfen wie der Laue oder wie der vom Spiele Entzückte, dem das Gute nicht gut und das Böse nicht böse ist und der darum des Richters und des Gesetzes vergißt.

Zu beachten bleibt die stete Abneigung der Kirche und der Gläubigen gegen den, der nur spielt, gegen den Schauspieler. Es scheint, daß der Christ in diesem etwas wie einen Dilettanten des strengen und wahren, des undeutbaren und einzigen Lebens fühle. Im Schauspieler und dann natürlich auch in dem, der hingerissen dem Spiele zusieht. Und beide galten ihm zu allen Zeiten für schamlos, der Schauspieler und der Zuschauer, der Betrüger und der Betrogene. Ja, das ist das Wort: schamlos, denn vor Gott Dilettant – das ist der Schamlose und Verkehrte. Oder einer, der sich entmannt und entwertet, oder einer, der den der Menschheit gewiesenen Weg nicht gehen will, oder auch der Geistreiche, der Überwitzige.

3

Mancher wäre versucht, die sogenannten Modernisten oder auch solche Pastoren, die das Evangelium mit dem Monismus oder auch mit dem modernen Komfort zu versöhnen unternehmen und gelegentlich Goethe, ja sogar Nietzsche zitieren und auf keinen Fall zurückbleiben wollen, Dilettanten zu nennen. Gewiß sind diese Modernisten ebenso kluge wie regsame und besorgte Leute. Doch wie soll ich es nur sagen, um nicht für einen Jesuiten zu gelten? Eben gleich allen Dilettanten sehen sie die Teile und nicht den Zusammenhang und das Ganze. Und so fehlt ihnen die große Erfahrung und die große Passion, und so fehlen ihnen die großen Begriffe.
Ich gebe am besten gleich ein Beispiel: Der Modernist wird gleich jedem anderen strenggläubigen Katholiken diese oder jene Handlung für verdammenswert und strafwürdig, vor allem jedenfalls für schädlich halten und auch Sünde heißen, er wird sich aber durchaus gegen

die Vorstellung, gegen den großen Begriff der Erbsünde sträuben, nicht nur weil ihm diese widersinnig und unvernünftig erscheint, sondern auch weil er der Ansicht ist, die Kirche hätte die Erbsünde erfunden, um dem Christen das Leben besonders schwer und sauer zu machen, gleichsam aus Bosheit (die natürlich überflüssig wäre). Im Vorübergehen sei nur so viel gleich bemerkt, daß alle Dilettanten zu schnell an persönliche Motive, an zu gute oder zu böse Absichten des Anderen glauben, nicht so sehr weil sie selber gleich Absichten, sondern einfach weil sie keine Ideen haben.

Doch um zu den Modernisten zurückzukehren, der Standpunkt der Kirche ist nun der: Ohne Erbsünde gibt es auch keine Sünde, ohne Erbsünde ist der Sünder überhaupt kein Sünder, sondern eben nur ein Dilettant, ein Dilettant im Sündigen und in der Tugend, eine vage Kreatur, ein Schmarotzer, ein Zigeuner und Clown, und wer die Erbsünde leugnet, der ist ein anmaßender Pedant, so er dann noch meint, dem Menschen irgend etwas verbieten oder versagen zu dürfen.

Die Modernisten vergessen, daß die Kirche sie zu allen Zeiten gekannt habe, denn es hat immer Menschen gegeben, die den Intellekt über den Willen und das Wissen über den Geist stellen. Doch der Intellekt und das Wissen sehen und besitzen immer nur Teile und sind darum dort, wo es das Ganze und Letzte zu erfassen gilt, gleichsam von Natur aus dilettantisch.

Auch hier darf nicht übersehen werden, daß die Kirche den Begriff des Dilettanten eigentlich nicht aufkommen ließ und läßt, sondern den Dilettanten gleich als Empörer richtet und verdammt, eben weil ihr nichts am Einzelnen gelegen ist und alles in ihrer Welt nach dem Gesetze

hinstrebt und zum Richter will gleich Dantes verdammten Seelen.

4

Es gibt zwei Wege, dem Dilettantismus im großen, im allgemeinen Leben zu begegnen. Der erste ist die Schaffung einer Rangordnung, einer Hierarchie. Überall dort, wo eine solche besteht, ist der Dilettant unmöglich, ja lächerlich gemacht oder zum mindesten sofort erkannt als das, was er ist. Daß wir heute alles dessen, was nur von ferne an Hierarchie, Rangordnung erinnert, entbehren, eine solche nicht mehr verstehen wollen, ja verabscheuen, ist eine der Ursachen, warum es bei uns so viele innere, gleichsam unerkannte Dilettanten gibt.

Der zweite Weg ist der: Man läßt das Falsche neben dem Echten, man weiß im Falschen das Echte zu sehen, ja man fühlt, daß man das Falsche in der Ökonomie des Ganzen braucht. Ein Beispiel: In Indien kommen, roh gesprochen, auf einen wahren Büßer zehn falsche. Doch der Eingeborene weiß es und duldet die falschen, er findet sie durchaus nicht lächerlich oder unverschämt und ist weit entfernt davon, sie als Schwindler zu verfolgen oder entlarven zu wollen. Ich gestehe, daß es mich als guten Europäer in Indien ein wenig gestört hat, immer wieder mir sagen lassen zu müssen: Der da ist kein wahrer Rishi, er schwindelt, die Nägel, auf denen er Tag und Nacht liegt, sind ganz stumpf, seine Haut ist hart, er nimmt sehr gerne Rupies usw. Ich gestehe, mir war ein wenig angst um den wahren Büßer, und ich dachte mir, dieser wahre Büßer sollte vor dem falschen fliehen oder müßte untergehen inmitten dieser vielen falschen, von ihnen erstickt werden. Auch fragte ich ungeduldig, ob man den echten nicht vielleicht doch erkenne — so auf der

Straße –, und ich wunderte mich, daß man ihn nicht schon längst erkenntlich gemacht hätte im Interesse des Gesetzes und der Guten oder vielleicht nur im Interesse der reisenden Europäer und Amerikaner. Nun, das war von mir eben europäisch und höchst unindisch gedacht und empfunden. In Europa ist immer das Echte gegen das Falsche, weil hier das Gesetz und die Vernunft gelten. Der Asiate, der Hindu empfindet anders. Für ihn sind alle diese vielen falschen Büßer und Asketen in gewisser Hinsicht um jenes einzigen wahren willen da, der im Himalaja irgendwo, von wenigen gekannt, lebt. In geheimnisvoller Weise. Man möchte sagen: als ein Zeichen, daß der Wahre mitten im Truge unbehelligt lebe zum Heile der Menschen. Man möchte auch sagen: zum Schutze des Wahren, gleichsam als eine Art Mimikry. Eines kann hier nun nicht aufkommen: eben unser europäischer Dilettant, in welchem immer das Echte vom Falschen irgendwie angegriffen erscheint und auch verdorben wird.

5

Um es gleich zu sagen: Dilettantismus gilt nur vom Manne, besser: der Begriff ist aus der Sprache des Mannes genommen. Der Mann hat ihn erfunden. Die Frau wäre gar nicht darauf gekommen. Die Frau ist exzentrisch oder emanzipiert, nur der Mann ist Dilettant. Aus sich selber heraus, worauf es ankommt. Oft Frauen gegenüber, und das sind dann die ganz verschwiegenen, kaum wahrnehmbaren Dilettanten.

Man darf wohl behaupten, daß der Dilettant häufiger unter geschlechtlich Vereinsamten als unter geschlechtlich Regen vorkommt, daß man ihn darum häufiger unter den Germanen als unter den Romanen findet. Dilettanten

sind wohl nirgends seltener als unter den Franzosen, und man mag das mit einigem Recht auf eine größere Klarheit im Verkehr zwischen den Geschlechtern zurückführen.

Ich erinnere mich, daß Matthew Arnold, dieser bedeutende englische Kritiker, einmal schreibt, der französische Roman und das französische Drama vermöchten deshalb nicht die höchste Stufe zu erreichen, weil der Held immer – ich bin augenblicklich des englischen Ausdrucks nicht ganz sicher, ich glaube aber, Matthew Arnold sagt: the average sensual man – der „sinnliche Durchschnittsmensch" sei. Matthew Arnold vergaß hinzuzufügen: aus Paris. Nun, kein Mensch auf der ganzen Erde ist weniger Dilettant als dieser sinnliche Durchschnittsmensch aus Paris. Er ist kein Künstler, aber er funktioniert gut, sicher und kennt seine Grenzen. Allerdings muß man es bedauern, daß er so wenig Dilettant sei, daß er so gar keine überflüssige Zeit hat, daß man ihn sofort begreift. Ja, ich muß behaupten, daß man um dieses sinnlichen Durchschnittsmenschen willen den Dilettanten ein wenig liebt, zuweilen auch für etwas Nützliches, nicht selten sogar für etwas Außergewöhnliches halten möchte.

6

Es gibt Epochen, die reich sind an vielen Dingen und Werten, und diesen folgen dann solche, in denen aller Reichtum und alle Vielfältigkeit und aller Wert im Menschen zurückgeblieben ist und dort, möchte man sagen, stockt.

Diese sind die demokratischen, jene die aristokratischen.

Unser gegenwärtiges Geschlecht denkt und fühlt entschieden demokratisch. Ohne es immer wahr zu haben

oder zu wollen. Auch die natürlich, welche sich durch ihre Geburt oder aus praktischer Politik, aus Gefühl oder auch nur aus Sentimentalität gegen die Demokratie sträuben.

Es fehlt der Demokratie an äußeren Dingen, an sichtbaren Zeichen, an bestimmten Werten, am Maß. Es geht hier alles über und wird dabei ein wenig flüchtig, und die einzelnen Werte heben sich auf. Alles hat seinen Wert im anderen, jedes Ding muß erst zum Menschen, und auch dieser ist nicht mehr das Maß der Dinge, sondern geteilt und unruhig und sucht sich im anderen, im Nächsten, im Fernsten, im Nichts . . .

Die aristokratischen Kulturen sind dadurch gekennzeichnet, daß hier der Mensch mit sich selber eins und darum noch das Maß ist der Dinge.

Historisch geht die Entwicklung stets von der aristokratischen zur demokratischen Kultur, und nur im großen, im repäsentativen Geist, das heißt: in dem Menschen, in welchem sich die ganze Kultur erneut, sind beide ineinander, und der große Geist schafft stets dem Menschen die Dinge und den Dingen den Menschen, denn er steht über der Zeit.

Und das vermag der Dilettant niemals: über der Zeit stehen. Der Dilettant ist immer in der Zeit. Ja, er überschätzt die Zeit und deren Begriffe. Daran muß man ihn recht eigentlich erkennen, daß er so übertriebene Vorstellungen hat von dem, was zeitgemäß ist, und daß er alles am Zeitgemäßen mißt. Und darum ist er ohne Einsamkeit und flüchtig. Und ohne wahre Gegenwart. In nichts ist weniger wahre Gegenwart als im Zeitgemäßen. Nur im Meister ist Gegenwart; Dilettanten sind flüchtig.

Im 17. und 18. Jahrhundert übertrieb der Dilettant die

Künste und Systeme, den äußeren, den politischen Menschen. In unserer Zeit übertreibt er den Menschen an sich, den maßlosen, losgebundenen.
Und darum ist der gegenwärtige Dilettant alles: Anarchist, Aristokrat, Übermensch, Theosoph, Monist, Anhänger der Entwicklungslehre, Erotiker, Naturist, Asket, Reisender, Photograph, Theatergeher, Melancholiker aus Beruf, Renaissancemensch, Mystiker, Automobilist, Flugtechniker und noch vieles. In Wirklichkeit ist er vielleicht nichts oder nur ein Kritiker oder ein Mensch in Not oder nur ein Mensch, der eben die Not nicht kennt.
Oder er ist einer der vielen Menschen, die sich „entwickeln".
Der alte Dilettant war meist ein großer Herr, ein Prinz, ein Kardinal und blies die Flöte, improvisierte Sonette, leitete Liebhaberaufführungen, sammelte Münzen, Stiche und China. Er bekannte sich zur heidnischen Philosophie und pries sich glücklich um der kostbaren Dinge willen, die sein Leben füllten, und brauchte sich darum nicht zu entwickeln – um eben dieser kostbaren Dinge und Güter willen.
Der moderne Dilettant, dieser Kritiker und Entwicklungskünstler, spricht von Erlebnissen, der alte Flötenbläser redete von den Glücksgütern. Wie jener Cardanus, der sich in seinem Buche *de propria vita* darum glücklich schätzt, weil er viel wisse, seine Werke ihm Ruhm eingetragen, weil er ein Vermögen und Freunde von Rang und trotz seines hohen Alters noch vierzehn Zähne im Munde habe.
Er war Sammler. Der moderne Dilettant ist immer Kritiker, auch wenn er Sammlungen macht.
Und dieser Sammler war ein gesunder Mensch, dem es

an nichts fehlte, und er hatte tüchtige Söhne, die natürlich sich gar nicht darum kümmerten und es auch nicht wußten, ob und daß ihr Vater ein Dilettant gewesen sei.
Der moderne Dilettant hat oft Furcht vor der Nachkommenschaft, vor dem Sohne. Ihm ist, als dürfe er sich vor seinem Sohne nicht verraten. Er wird ein wenig feige vor seinem Sohne. Ja, oft erst vor diesem, vor seinem Sohne fällt es ihm auf, daß er schließlich doch nur ein Dilettant gewesen sei, und das ist nicht gut, nicht gut für den Vater und nicht gut für den Sohn.

7

Ich sage es gleich heraus: Der Dilettantismus bildet sich mit Vorliebe am Individualismus. Gleichwie gewisse Pilze oder Insekten sich an oder mit bestimmten Pflanzen bilden. Oder, medizinisch gesprochen, der Individualist hat Neigung zum Dilettanten.
Das heißt: Der Mensch muß es schon zu einem gewissen Begriffe von seiner Freiheit und Bedeutung gebracht und diesen eine Zeitlang als ein sehr Kostbares und Einziges bewahrt, er muß gelernt haben, Mensch um des Menschen willen zu sein, bevor der Dilettant überhaupt möglich sei.
Ich bemerke hier, daß man sich im allgemeinen einen unklaren und unphilosophischen Begriff vom Individualismus gebildet hat. Man meint, Individualist – das sei so etwas wie ein großer Egoist (nur eben ein wenig nachdenklich und theoretisch), das sei ein Adept des Übermenschentums oder eine Art Max Stirner, ja etwas Gefährliches, ein Nihilist und ein Buhler zugleich, zudem schlechte Gesellschaft . . .
Das ist er nun nicht: so ein auf die Wand gemalter Egoist. Man kann auch nicht einmal sagen, er sei ein philo-

sophischer und suche sein Prinzip in seinem Ich und leugne darum die Wirklichkeit und den Bestand von Ideen. Vielleicht hat er überhaupt kein bestimmtes Prinzip, das ihn befähigte, das eine vom anderen, das Gute vom Bösen sicher zu scheiden. Oder wenn er eines hat, so verbraucht er es stets von neuem im Handeln. Individualist kann ebensogut der Heilige wie der Verführer sein. Er ist nicht mehr das Maß der Dinge, vielmehr ist er der große Mensch, der klein, und der kleine Mensch, der groß ist.

Der Individualismus ist vielleicht die Kunst, durch Teilung Einheit zu gewinnen oder trotz der Teilung die Einheit zu bewahren. Der Dilettant nun hat diese Kunst nicht, das heißt: er zerfällt durch Teilung, und was ihn zusammenhält, ist dann nur noch eine Fiktion oder eine Lüge oder eine Not oder sonst etwas ganz Gewöhnliches.

Man sieht, wie leicht aus diesem Individualisten ein Dilettant werden kann, und daß ein solcher Dilettant es von innen heraus geworden ist. Oft kann man eine Zeitlang den Individualisten vom Dilettanten nicht unterscheiden. Junge Leute sind meist solche Dilettanten, und zuweilen ist noch in alten Leuten etwas von diesem Dilettantismus zurückgeblieben wie ein Rest einer nicht gelebten Jugend.

Eigentlich ist es der Dilettantismus von Leuten, die nicht alt werden und reifen können. Er tritt zumeist in Zeiten der Gärung und des Verfalls auf. In Griechenland nach den Perserkriegen in der Zeit des Sokrates und Platon, in Italien während und nach der Renaissance, in Deutschland und damit in Europa nach Goethe und Kant.

Er ist sehr zu unterscheiden vom Dilettantismus der

großen, launenhaften, eigensinnigen, etwas müde und alt gewordenen Herren, dem Dilettantismus der römischen Kaiser. Hadrian ist das Urbild eines solchen Dilettanten und die Villa Hadriana dessen typisches Werk. Dieser Dilettantismus ist gleichsam unorganisch und sagt über den Menschen nichts Wesentliches aus, ebensowenig wie das Talent für fremde Sprachen einen Charakter wesentlich zu bestimmen vermag.

8

Die Griechen haben kein Wort für unseren Dilettanten. Die Sache ist ihnen allerdings geläufig gewesen. Wer Platon liest, möchte meinen, der Grieche kenne auf der ganzen Erde nur Künstler und Dilettanten.

Doch nicht ganz. Denn der Grieche legt Wert auf das Können und Verstehen einer Sache und nicht gleich uns Modernen auf das Vergnügen an ihr. Unser Begriff des Dilettanten ist nun gerade von diesem Vergnügen an einer Sache und Kunst hergenommen, während für uns das Wort „Pfuscher" den bezeichnet, der eine Sache nicht kann. Der griechische Dilettant wäre also eher der Pfuscher, der Nicht-Künstler, der die Technik einer Sache nicht versteht, die Sache schlecht anpackt, das Material nicht spürt, reißt, wo er schneiden, schneidet, wo er reißen soll, bricht und nicht trennt, schlecht teilt und darum auch schlecht zusammenlegt.

Vielleicht brachte erst Platon die Nuance des Dilettanten in den so einfachen und bestimmten Begriff des Nicht-Künstlers, gleichwie man schon in Platons Menschen das Vorgefühl vom modernen Individualismus hat.

Noch etwas: wie uns Modernen das Vergnügen und die Freude an einer Sache, so ist den Griechen stets der den Dingen gleichsam eingeborene Zweck heilig. Und darum,

möchte ich weiter schließen, entspricht dem modernen Dilettanten, der mit sich und den Dingen nur spielt, weil ihn mehr die Freude als die Erkenntnis belebt, der griechische, besser: der platonische Sophist, der Selbstsüchtige, der diese heiligen, den Dingen eingeborenen Zwecke mit seinen persönlichen Absichten vertauscht und die Dinge also schändet und mißbraucht.

Das wirksamste Mittel gegen den Dilettantismus in der Kunst der Griechen war die Konvention der Formen und die Tradition des Gegenstandes, welche wiederum nicht zufällig, sondern durchaus der Niederschlag eines vergangenen großen, religiösen Erlebnisses waren.

Niemand fühlte es schmerzlicher als Platon, daß der unreligiöse, die höchsten Zwecke leugnende Mensch im Ganzen der Welt, im Kosmos ein Pfuscher, ein ἀκόσμιος, ein Dilettant sei, und daß, wer den zu diesen höchsten Zwecken gerichteten Menschen von diesem Dilettantismus befreien wolle, ihm die Religion, diese höchsten Zwecke, zurückgeben müsse, und in diesem Sinne, möchte man sagen, wollte Platon mit seinen Ideen, einer höchsten Konvention der Formen und Tradition des Gegenstandes die Geisteswelt davor retten, daß sie zerfließe und auseinandergehe. Und so wäre dann Platons Ideenlehre die äußerste Anstrengung eines großen Künstlers gegen den Dilettantismus einer entgötterten und zweck-losen Welt.

9

Für den Menschen der Renaissance, den Südländer überhaupt, besteht keine Gefahr, daß sich sein Dilettantismus von außen nach innen schlage und also den Menschen wesentlich schädige. In Italien hat der Dilettant stets neben dem Künstler gelebt, keiner vermochte den andern

zu hindern, ebensowenig wie sich der Künstler dem Menschen dort innerlich in den Weg gestellt hat, was wiederum damit zusammenhängt, daß der Italiener es immer, zumal in seiner großen Zeit, verstanden hat, zugleich leidenschaftlich und nüchtern zu sein.
Nichts aber hat die Kunst der Renaissance so sehr vor dem Dilettantismus bewahrt wie der Umstand, daß sie im hohen Sinne dekorativ war und es auch blieb. Also war sie sichergestellt, denn der Dilettant, der stets Schwierigkeiten und diese allemal in der falschen Richtung sucht – nebenbei: es gibt einen Dilettantismus, der eben nur Schwierigkeiten sucht, so paradox das auch klingen mag; es ist das ein sehr innerlicher, sehr heimlicher Dilettantismus; im übrigen auch sehr modern – ich sage: dieser Dilettant, der überall in dem Maße Schwierigkeiten sucht, als er sich selber nicht traut, wird in der Kunst alles andere eher verfolgen, Bedeutung, Tiefe, Moral u. a., bevor er das im hohen Sinne Dekorative einer jeden Kunst billigte oder verstünde.
Er wird das Dekorative in vielen Fällen für oberflächlich halten.
Man wäre versucht, in den von den deutschen Literaten so sehr bewunderten Renaissancemenschen Dilettanten zu sehen, in L. B. Alberti etwa, der Baumeister, Dichter, Gelehrter, Staatsmann und noch vieles andere war und jede Fähigkeit des Geistes und Körpers ausgebildet und darin das Ende des menschlichen Strebens erblickt hatte. Doch gerade von ihm wird erzählt, daß die Schönheit einer Landschaft, eines Baumes, einer Frau ihn so heftig zu ergreifen vermochte, daß er davor oft in Ohnmacht fiel. Es scheint, daß die deutschen Literaten das stets an diesem viel zitierten Manne übersehen, wohl aus dem einfachen

Grunde, weil sie selber, befangen in sich, ohne Erfahrung oder, wenn ich so sagen darf, voll verdorbener Erfahrung, nur schwer begreifen mögen, daß eigentlich nur der starke Mann im wahren Sinne sensibel sei. Und gerade um dieser ungeheuren Sensibilität willen ist ein Mensch wie L. B. Alberti kein Dilettant; diese einzige, überaus kostbare Sensibilität ist hier wie überall das Innerste und Letzte der Künstlernatur und der geheimnisvolle Zusammenhang von deren vielen und großen Fähigkeiten.

Obwohl Dilettanten sich dafür halten, so sind sie eigentlich nicht sensibel. Das heißt: ihre Sensibilität ist gleichsam isoliert, pathologisch und kann darum nicht dem Ganzen dienen. Das heißt weiter: der Dilettant ist meistens allerhand, dies und das, aber ihm fehlt das Ganze und dessen Zusammenhang in sich, weshalb er auch stets die Ziele und Absichten außer sich verfehlt.

10

Es ist bezeichnend, daß man nirgends so viel vom Dilettanten und vom Dilettantismus spricht wie unter Deutschen und nirgends so wenig wie unter Engländern, obwohl tatsächlich in England mehr Dilettantismus herrscht auf einzelnen Gebieten, als in irgendeinem anderen Lande. Doch er bleibt dort harmlos und dringt nicht unter die Haut, er bleibt, was er in früheren Jahrhunderten immer gewesen ist: ein Ausdruck des geselligen mehr als des einsamen und verlorenen Menschen wie so oft unter den Deutschen. (In London heißt ein Klub: the dilettanti.) Nur noch in England schreibt man auf den Universitäten griechische und lateinische Verse, in keinem Lande gibt es so viel Amateur-Ausstel-

lungen, und Ruskin, dieser monumentale Dilettant, hat den Dilettantismus sogar zu organisieren versucht.
Man möchte schließlich der ganzen englischen Musik, auch der geistlichen, den Vorwurf des Dilettantischen nicht ersparen, weil sie es niemals noch vermocht hatte, über das Pathos des geselligen, auch religiös-geselligen Menschen hinauszugehen und auf diese Weise stets unangenehm plausibel geblieben ist. Und derselbe Vorwurf muß dann auch das englische Bildungssystem treffen, insofern als es durchaus des höchsten Maßstabes ermangelt, einer allgemein-menschlichen Grundlage, großer, überenglischer Ideen. Ein Engländer wird immer wieder zum Engländer erzogen. Oder diese Klage hört man oft genug im Lande: Ja, ein Schuster läßt eben seinen Sohn wieder einen Schuster werden, und wenn irgendein City-Clerk seinen Jungen auf die Schule schickt, so kann er ganz sicher sein, daß die Schule aus ihm nicht mehr als wieder einen City-Clerk macht.
Ich will keinen Augenblick leugnen, daß ein solches Erziehungssystem praktischer sei vom nationalen, wie auch vom politischen Standpunkte, und daß man damit auch das Erreichbare so schnell wie möglich erreiche; doch so viel darf man schon behaupten, daß hier große Ideen nicht bestimmend gewirkt haben, daß letzte Gedanken hier nicht gedacht worden sind. Ich rede vom System als System.
Im übrigen, wie paradox doch die Beziehungen zwischen Ideellem und Realem sind: das englische Bildungssystem ist, wie gesagt, dilettantisch, aber nichtsdestoweniger formt es sehr undilettantische Menschen, oder besser: Menschen, die von der eigenen Unwissenheit nicht sonderlich angegriffen erscheinen. Und umgekehrt: das deut-

sche Bildungswesen hat vielleicht gerade dadurch, daß es unbekümmert um die Wirklichkeit die höchsten Ziele verfolgt und die großen Gedanken zu Ende zu denken sucht, als System also durchaus undilettantisch ist, das deutsche Bildungswesen, sage ich, hat vielleicht gerade dadurch so viele Dilettanten herangezogen, d. h. Menschen, die ihren Beruf mit dem Menschentum, von dem der Traum in sie gelegt wurde, nie recht zu versöhnen imstande sind.

Doch um zurückzukommen: alle diese vielen kleinen Dilettantismen der Engländer berühren die englische Persönlichkeit nicht wesentlich. Gladstone z. B. war ein großer Dilettant, aber der Umstand, daß seine Homer-, seine Bibel- und Danteforschungen und anderes sehr wenig bedeuten, schließt nicht aus, daß er einer der größten englischen Parteiführer und Redner blieb. Die deutsche – um ein Goethesches Wort zu brauchen – „verschränkte", sehr unrhetorische Persönlichkeit hat sich immer irgendwie heimlich mit einem gleichsam eingefleischten Dilettantismus auseinanderzusetzen. Man beachte, daß in Goethe immer der Dilettant versteckt war, wie in Platon, in jedem Griechen der Sophist.

Vielleicht sind unter den Deutschen nur die großen Musiker ganz frei von Dilettantismus geblieben.

Noch etwas: die großen Engländer neigen häufig zum Utopismus. Und der Deutsche ist niemals Utopist, was immer man dagegen anführen möge, sondern eben Dilettant. Utopismus ist englischer Dilettantismus, der Dilettantismus guter Kolonisatoren und schlechter Geographen, das Spiel politisch sehr gebildeter, in ihrer Einbildungskraft durch Sitte, Erziehung sehr beschränkter, durchaus praktischer, konservativer, nur durch Eigensinn

innerlich isolierter Menschen, der Gedanke unzufriedener Gentlemen und allzu plausibler Musiker.

II

In gewisser Hinsicht entspricht dem deutschen Dilettanten in England, wo es eben nur einen nationalen oder kirchlichen oder moralistischen Maßstab gibt, der Sonderling: *the fool.*

Der deutsche Sonderling hat zwei Feinde: die deutsche Musik und die deutsche Philosophie, d. h. der deutsche Sonderling löst sich in der Musik oder in der Metaphysik immer wieder von neuem auf. Er ist schließlich irgendwie Musiker oder Philosoph, er ist ein Phantast, aber durchaus kein *fool.* Oder besser: er ist Philister und Musiker in einem, oder er ist Philister und Philosoph in einem, aber noch immer nicht *fool.*

Dieser *fool* nun, der englische Sonderling, ist unmusikalisch, ich möchte sagen: er ist erstaunlich unmusikalisch, er ist wunderbar taub und lebt darum so eigenartig in sich selbst, und vor allem: er führt seine *folly* konsequent durch, bis zu Ende. Wenn er nur ein wenig mehr musikalisch oder philosophisch wäre, würde er irgendwie vor dem Ende abbrechen, meine ich, oder seine *folly* käme nicht mehr ganz rein aus ihm und etwas bliebe davon in ihm stecken.

Diese *follies* sind verschiedener Art. Architektonische Kunststücke mit Vorliebe. Über ganz England findet man sie verstreut in verlassenen Parks, auf Bergen solche Häuser ohne Fenster oder ohne Türen, Türme mit der Spitze nach unten oder andere Launen eines Sonderlings, eines ἀκόσμιος im besten Sinne.

Man findet *follies* in merkwürdigen Legaten, die durch-

aus respektiert werden. Mr. Soundso, Bürger der City von London, las ich irgendwo, hatte im 17. oder 18. Jahrhundert eine Summe Geldes der Londoner Stadtgemeinde hinterlassen, damit jeder zum Tode Verurteilte auf seinem letzten Wege zum Galgen einen Blumenstrauß überreicht bekäme.

In des Fürsten Pückler *Briefen eines Verstorbenen* lese ich: Als rührendes Beispiel ehelicher Liebe las ich neulich in den Zeitungen, daß der Marquis Hastings in Malta gestorben und kurz vorher verordnet habe, sogleich nach seinem Tode ihm die rechte Hand abzuhauen, um sie seiner Frau als Andenken eingepökelt zu übersenden. Ein Herr meiner Bekanntschaft schnitt seiner verstorbenen Mutter aus wahrer Zärtlichkeit und mit ihrer vorher eingeholten Erlaubnis den Kopf ab, um den Schädel sein ganzes Leben lang küssen zu können. Die Gesetze schreiben bei allen dergleichen Bestimmungen Verstorbener die skrupulöseste Genauigkeit vor, und wäre es noch so toll, verstößt es nur nicht gegen diese Gesetze selbst, so muß es ausgeführt werden. Es gibt ein Schloß in England, wo seit einem halben Jahrhundert ein Leichnam wohl angezogen am Fenster steht und sich ohne Störung noch immer sein einstiges Eigentum besieht.

Eine Geschichte, die einem Fremden passiert ist: Auf dem Wege nach Hause vom St. James-Klub, wo er soupiert hatte, über den Piccadilly-Zirkus begegnete er nach Mitternacht mitten unter den vielen hundert Prostituierten, die damals noch die Trottoirs von Piccadilly und Leicester Square überschwemmten, einer Frau, die ihm nicht so sehr durch ihre außerordentliche Schönheit, wie durch eine gewisse unverkennbare, vornehme Art auffiel. Er redet sie an, sie lächelt und bittet ihn um eine

Zigarette. Ein nächstes Mal nimmt sie mit ihm einen Whisky und Soda in einer der großen Bars, und sie gehen auseinander wie das erstemal. Ein drittes Mal redet sie ihn am Ausgang einer Music-hall an und fragt ihn, ob sie ihn nicht nach Hause bringen dürfe; er mißversteht sie und sagt: ja, doch sie meint: nein, sie wolle ihn nicht zu ihr, sondern nach seinem Klub bringen in ihrem eigenen Wagen. Mein Freund folgt ihr erstaunt. Ein Groom winkt eine sehr elegante Viktoria herbei, sie steigen ein, und vor dem Klub setzt sie ihn ab. Dort hört er nun, die Frau sei die Mätresse des sehr reichen Herzogs von B. Sie habe ein Haus in der Nähe des Regent-Parks, der Herzog halte ihr Wagen und Pferde und eine zahlreiche Dienerschaft. Jede Nacht könne man ihr auf dem Piccadilly-Zirkus begegnen. Es mache ihr Spaß, für eine Prostituierte gehalten zu werden, Anträge zu erhalten und um eine Zigarette oder einen Whisky zu bitten. In einer der kleinen Seitengassen warte stets ihre Equipage, zu der sie oft gänzlich betrunken taumle.
Mein Freund schloß die Erzählung: Ich brauche wohl nicht hinzuzufügen, daß sie niemals Anträgen nächtlicher Passanten Gehör schenkte, daß sie wahrscheinlich eine ganz unerotische Natur war.
Allerdings, wie im übrigen die meisten dieser Sonderlinge und *fools.*

12

Der echte Dilettant ist also in Deutschland zu Hause, im Lande der Bildung und der Surrogate, möchte man einmal sagen, da zwischen der deutschen, ein wenig abstrakten Bildung und Surrogaten geheimnisvolle Beziehungen bestehen; der Dandy aber, dieser ästhetische Son-

derling, kommt aus England, dem Lande des Sports, des guten Materials und der Heuchelei.
Das steht fest: der Dilettant besitzt viele Fehler, Heuchelei jedoch ist ihm fremd. Es gibt Pfuscher in der Verstellung, gewiß, in der Aufrichtigkeit aber gibt es nur Dilettanten. Im allgemeinen ist der Dilettant zu offen, oft indiskret, und er verachtet die Heuchelei über Gebühr, ja fanatisch und mag auch Jesuiten nicht leiden, nicht weil er besonders wahr, sondern weil er ohne Hintergrund ist und darum nichts halten kann.
Der Dandy schätzt die Bildung gering, denn diese verrenkt und überspannt den Menschen in ihrem Streben nach dem Allgemeinen, nach dem Letzten. Die Bildung eines Dandys wäre am ehesten noch Kunst der Verstellung, der Zurückhaltung. Der Dandy bildet sich vor dem Spiegel, und vor dem Spiegel lernen wir uns eben verstellen.
Es ist auffallend, wie viele Dilettanten heute im kosmopolitischen Europa in das Lager der Dandys übergegangen sind. Ich möchte sagen, indem der Dilettant in sich geht und sich verinnerlicht, nähert er sich – natürlich nicht dem Künstler, sondern eben dem Dandy. Im 18. Jahrhundert waren die beiden Typen noch streng voneinander zu scheiden. In Byron vielleicht sind sie einander schon sehr nahe, aber erst später im 19. Jahrhundert, da der Individualismus als Sinnesrichtung ganz unvermeidlich wurde, ist, wenn ich so sagen darf, eine Fusion zu beobachten zwischen Dilettant und Dandy.
Die Dilettanten, die alten, die emsigen, wollten alles auf einmal leisten und vieles zusammen wirken und hatten allerhand Absichten und sahen nie ein Ende und verwischten die Grenzen und verloren die Form oder allegorisierten.

Diese neuen Dilettanten aber, die Dandys, wollen alles zugleich sein, Asketen und Tennisspieler, Machiavelli, Novalis und Georg IV., nicht weil sie eitel wären – Eitelkeit ist immer die Ursache, die man unter klugen Leuten verschweigt –, sondern weil ihnen das Gefühl für das Notwendige fehlt, für das Ausschließliche. Der alte Dilettant verlor sich im Grenzenlosen und war am Ende ziellos, der Dandy ist unfruchtbar und kann sich nicht hingeben und verfällt darum gleichsam auf sich selber.
Der Dandy ist eigentlich der undramatische Mensch, ohne Spitze.
Nebenbei, er ist unerotisch – der wahre Dandy, der klassische war es wenigstens, Brummel und andere. Erst einige französische Dandys haben, ihrer Natur folgend, das Erotische hineingebracht, ja zuweilen geschlechtliche Perversion affektiert. Doch damit haben sie den Stil verdorben: diese Franzosen sind nur die Romantiker des Dandismus, von unsicherem Geschmack, voll übertriebener Gebärden, viel zu literarisch und zu sehr vom Geschlecht bestimmt. Sie haben auch zu viel Einbildungskraft; der klassische Dandy hat keine. Er würde sich ihrer geschämt haben. Sie würde ihn sich selber entfremden. Der Dandy hat nur Geschmack. Er hat seine Einbildungskraft und seine Scham im Geschmack.
Sein Geschmack ist in der Tat vollkommen. Er schmeckt einen Lehrsatz aus der Ethik des Spinoza so wie er einen Schal, eine Tasse, eine Landschaft, eine Frau goutiert. Er goutiert das Fremde wie das Nahe und verleugnet das Gefühl.
Und er wird die Dinge nie mischen und nie verknüpfen und nie verstellen und zu den Frauen, die er liebt, niemals Landschaften komponieren.

Er ist kein Schwärmer und kein Abenteurer, oder er ist vielleicht einmal ein Abenteurer gewesen und hat es vergessen.
Er liebt das Sein. Man muß darum sagen, daß er ein entschiedener Gegner der Entwicklungslehre ist. Aus Geschmack. Denn er hat nur am Sein Geschmack und nicht am Werden.
Zuletzt das noch: Er ist der Antifanatiker. Und in dem Grade, als wir heute den Fanatiker besser verstehen und ihn überall spüren, in jeder Handlung, zu Beginn gleichsam jeder Handlung, so verstehen wir auch heute den Dandy besser und sehen ihn in jeder eitel gewordenen Seele.
Und endlich: Er hat Geschmack, aber dicht unter seinem Geschmack ist er sehr roh und bitter. Vielleicht weil sein Geschmack die ganze Scham aufgebraucht hat.
Der deutsche Dandy ist meist ein Snob und nur peinlich.

13

Oder dieser deutsche Dandy affektiert in seinen Büchern und in seiner Lebensführung eine sehr heftige Abneigung gegen den Zweckbegriff. Ganz ohne Ironie und sehr aus dem Inneren, denn sein Vater war meist ein sehr ausgesprochener Zweckmensch, und der Sohn will es darum nicht sein, der Sohn will darum Künstler sein und meint, das stünde ihm auf irgendeine Art frei.
Man affektiert den Künstler seit Nietzsche. Man will alles, was man ist, nur noch als Künstler sein: Staatsmann, Philosoph, General, Kritiker, Verbrecher, Arzt, natürlich auch Journalist und Verleger. Auch meinen diese Dilettanten, Gott habe die Welt aus Künstlertum geschaffen, ganz bestimmt aus keinem anderen Grunde

und zu keinem Zwecke, und die Religionsstifter erscheinen ihnen auch nur als Künstler begreiflich. Da hört und liest man dann: Jesus, der Künstler, Buddha, der Künstler usw. Und sie meinen: weil es sie freut und sehr leicht ist, so genügt es.

Sie glauben, der Mensch hätte den Zweckbegriff gestohlen, oder er trage ihn unnütz in sich wie den Blinddarm. Sie wissen nicht, daß gerade die Zweckvorstellung der wichtigste Förderer der geistigen Potenz ist.

14

Der alte Dilettant hat sich nicht geschämt, im Gegenteil. Unter den Deutschen aber begann er sich zu schämen, und das Wort Dilettant bekam hier erst seinen schlechten Beigeschmack.

Der Deutsche ist in einem viel stärkeren Grade als der Süd- oder Westeuropäer der Mensch nach dem Hirne und Herzen Pascals: sehr klein und sehr groß zugleich. Der Deutsche ist einmal ein Pedant und darum ohne Geschmack. Daher stammt auch seine Neigung zum Fachmann, sein Vertrauen auf diesen und das Mißtrauen gegen jeden anderen.

Und dann liegt darin das Große des Deutschen, daß er mehr als ein anderer alles um der Sache willen tut.

Darum gibt es auch unter Deutschen zwei Arten von Dilettantismus. Jener zunächst, gegen welchen sich sehr heftig der Fachmann und mit etwas lächerlicher Härte der Schulmann kehrt.

Die Frage ist allerdings die: Ist der Dilettant eine Folge des Schulmanns, oder wird damit, daß sich die deutsche Kultur vom Schulmanne befreit, auch der Dilettant absterben? Man muß noch abwarten. Augenblicklich ist

nämlich das, was man so allgemein Kultur nennt, aus den groben Händen der Schulmänner in die Hände von Leuten, die gerne und viel schreiben, gegangen, in die nicht ganz reinen Hände der Feuilletonisten und solcher, die ihre Feuilletons sogar sammeln oder überhaupt gleich ganze Bücher als Feuilleton schreiben, so daß man freilich zuweilen wieder einmal einen alten Schulmann zu sehen wünschte und dessen Disziplin und Reinlichkeit. Man muß, wie gesagt, abwarten. Vorläufig ist noch mancherlei für den Schulmann zu sagen.

Die zweite Art von Dilettantismus ist jener in den großen Geistern. Er ist die Begleiterscheinung einer sehr freien, sehr ungewöhnlichen Beziehung zwischen dem Genie und der Welt.

Es ist heute so, wie es immer war: trotz des heftigen geistigen Strebens und aller der leicht und, wie es heißt, geistreich geschriebenen Bücher fehlt dem Deutschen der Weltmann. Daher die vielen Dilettanten, daher auch die viele Scham unter den Dilettanten, daher der viele Lärm und der chronische Widerspruch zwischen Geist und Welt, daher dann dies ewige Zuviel an Worten und Zuwenig an Dingen, daher dann der Selbstbetrug und Selbstverrat, das plötzliche Abbrechen, die offenbare Geistlosigkeit der Männer von Geist und die offenbare Geschmacklosigkeit einer gewollten ästhetischen Kultur.

Ich sage, dem Deutschen fehlt der Mann von Welt, und daher kommen die vielen Dilettanten. Man wird mir vielleicht einwenden, daß das deutsche Genie nur unter einem Volke gedeihen konnte, dem eben dieser Mann von Welt nicht geläufig sei. Man hat in Deutschland stets eine merkwürdige Angst davor, daß das Genie einmal plötzlich ausbleiben könnte.

15

Beide sind im Grunde ungesellig und nicht von der Welt, wie man sagt: der Fachmann sowohl, wie auch jener, der alles um der Sache willen tut.

Der Fachmann bildet Partei, organisch sozusagen, und so einer alles um der Sache willen tut, isoliert er sich unwillkürlich und tritt in einen Gegensatz zur Menge.

Und beide scheinen diese Härte und Widersetzlichkeit von sich zu verlangen und sind darin einig, in dem, der nicht hart und widerspenstig ist, gleich einen Spieler zu sehen, einen Vergnügten, einen Überläufer, eben einen Dilettanten.

Die Form, die beide unmittelbar wahrnehmen, ist nicht diese oder jene, ist überhaupt keine Form, sondern eben der Gegensatz – weshalb beide meist auch sehr grob sind.

Der Fachmann sieht den Gegensatz außer sich, und ein Mann, der alles um der Sache willen tut, sieht ihn in sich: in diesem ist dann auch stets der Kopf gegen das Herz gekehrt, die Neigung gegen die Pflicht, der Trieb gegen die Vernunft.

Nun ist es aber für den Mann von Welt wesentlich, daß er Form hat, und das heißt soviel wie: daß er im bloßen Gegensatze noch keine Form sieht. Er weiß, daß er den Gegensatz braucht, um damit zu operieren, um sich an ihm zu messen, um ihn meinetwegen zu verbrauchen, aber er wird niemals im Gegensatz eine Form sehen. Wie der Fachmann das ganze Leben lang und wie der bedeutende Mensch so lange wenigstens, als er mit sich selber nicht einig ist, in seinen Wander- und Schülerjahren.

Der Mann von Welt, daran erkennt man ihn sogleich,

nach den ersten Worten, setzt sich nicht unmittelbar in Gegensatz zu was immer es sei: zur Gesellschaft, zur Menschheit, zu Ideen. Ohne darum zu spielen oder zu schmeicheln oder zu werben oder zu betrügen oder sich mit der Welt zu kompromittieren, sucht er Übereinstimmung zwischen sich und der Welt und sucht endlich seine Grenze und wird sich selber geläufig.
Was wir Lebensform, Lebensstil, Konvention, Gemeinsinn im besten Sinne nennen, ist Übereinstimmung zwischen Mensch und Welt, und sie wird nicht vom Künstler produziert, wie man sich das heute in Deutschland vielfach einbildet, sondern von Männern der Welt. Dem Deutschen fehlt mit dem einen auch das andere. Daher stammt die große Unsicherheit in einfachen Dingen, das Fehlen jeglichen Maßstabes, und darum hört man wohl nirgends so oft wie unter Deutschen die typische Frage: Wer ist größer? Wer — der Schaffende oder der Genießende? Der oder jener? Diese lästige und zudem geschmacklose, überaus alberne Frage ist dauernd nur dort möglich, wo eben jede Lebensform, jede Konvention im guten Sinne, jeder Gemeinsinn fehlt.

16

Es ist merkwürdig, wie vielen unter den bedeutenden Geistern Deutschlands, wie fast den meisten diese Weltmännlichkeit gefehlt hat. Es ist natürlich sehr billig, sie darum Romantiker zu nennen: um dieses Mißverhältnisses willen zwischen innerem Sinn und äußerer Erfahrung. Die Tatsache aber bleibt, daß viele eben nur bis zu einem gewissen Punkte in ihrem Leben kamen und dann vor dem Ende umkehrten oder liegen blieben und sich zu vergessen trachteten – eben weil sie nicht aus

einer Welt der Gegensätze in eine Welt der Formen gelangen konnten.

Der Mann von Welt kehrt nicht um, und daß wir uns nicht zu früh ausgeben, daran soll uns eben das hindern, was wir Lebensstil, Kultur oder Konvention, Gemeinsinn nennen. Auch daß wir uns nicht überleben und plötzlich alten Komödianten gleichen, die nicht von der Bühne wollen.

Ich wiederhole, dieser Lebensstil, diese Konvention, dieser Gemeinsinn wird nie und nimmer von Künstlern geschaffen, wie das heute in Deutschland, zumal in Zeitschriften, von jungen und älteren Leuten geglaubt wird, sondern eben von Männern größter, reichster Erfahrung, von Männern der Welt. Es gibt nichts so Dilettantenhaftes wie die sogenannte Kunstkultur in den deutschsprechenden Teilen Europas mit allen ihren Programmen, nichts, das gleich peinlich und lächerlich wäre. Die Kunst ist entweder zu groß dazu, um einen Lebensstil zu schaffen – wer wird von Michelangelo oder Shakespeare Schaffung eines Lebensstils verlangen? – oder sie ist nicht stark genug und muß sich einreihen und mit dem Ganzen wirken. Die Leute, die noch immer meinen, daß es einem Sessel allmählich gelingen müsse, sich einen passenden Menschen zu schaffen, und daß der Löffel den Mund und nicht umgekehrt: der Mund den Löffel geformt habe, sind Dilettanten und bleiben ohne Wirkung und darum höchst lächerlich.

17

Ich habe das Wort Konvention niedergeschrieben. Da das Wort nicht ganz den Begriff deckt, muß ich das Wort Gemeinsinn, common sense, dazunehmen. Was

ist also Konvention? Ich werde versuchen, es negativ zu bestimmen.
In einem Buche finden wir dicht nebeneinander eine sublime Vision und eine ganz platte Beobachtung. Deutsche Bücher sind voll davon. Das ist Mangel an Konvention, Mangel an Gemeinsinn. Besonders lehrreich dafür sind die Schriften Friedrich Nietzsches. Dieser Denker hatte keinen Gemeinsinn – auch keinen Humor, den ich umgekehrten oder verkehrten Gemeinsinn nennen möchte – weshalb es ihm oft so leicht geworden ist, ohne Erfahrung zu reden von den Dingen einer Welt, die nicht die seine war. Er und nach ihm alle Menschen, die nicht reif werden können – und dieses Nicht-reif-werden-können ist fast schon ein tragischer Ausdruck für den modernen Dilettantismus – verwechseln leicht in Gedanken Gemeinsinn mit Mittelmäßigkeit und fürchten, in dem Augenblick mittelmäßig zu werden, in welchem sie Gemeinsinn zeigen. Der Mann von Welt braucht darum nicht mittelmäßig zu sein, weil er kein Genie und nicht einmal sonderlich geistreich ist.
Den Mangel an Gemeinsinn und Konvention erkennt man dann, so paradox es auch klingt, an dem Bedürfnis nach Schlag- und Leitworten. Der Engländer hat sehr viel common sense und braucht sehr wenig Schlagworte – schon seine Sprache würde sich ihm dazu nicht so leicht leihen; von dem Deutschen gilt das Umgekehrte. Den Mangel an Konvention und Gemeinsinn erkennt man ferner an der ganzen Unverhältnismäßigkeit zwischen Wort und Sache, an einer gewissen falschen Lebenslyrik und vor allem am chronisch schlechten Geschmack der Leute von Einbildungskraft, an einem gänzlichen Auseinandergehen von Einbildungskraft und Geschmack,

wodurch unsere Zeit so deutlich gekennzeichnet, ja gebrandmarkt ist.
Ich weiß nicht, wo ich auf den Satz gestoßen bin, ein allzu subjektiver Künstler gleiche einem Koch, der das Essen, das er selbst gekocht, zuletzt aus allzu großer, unstillbarer Gier immer wieder selber aufesse. Nun, dieser Koch leidet sozusagen auch Mangel an Gemeinsinn und Konvention.
Mangel an Gemeinsinn und Konvention ist jene übertriebene Bewertung des Pathologischen, die immer zu allen Zeiten den Dilettanten kennzeichnet.

18

Der Fehler und Nachteil der kleineren ist oft der Ruhm der größten Geister. Ich meine, daß das deutsche Genie das unkonventionellste der Erde sei, und ich glaube nicht, daß irgendwer einen reineren Blick auf die ihm zugekehrte Welt geworfen habe als Goethe, oder daß ein Mensch ihrer mit ursprünglicherem, kindlicherem Sinne, mit größerer Freude gewahr geworden sei als Albrecht Dürer. In beiden hat ein gewisser unverkennbarer Dilettantismus der Meisterschaft nur gedient, er war der längste Umweg gleichsam zur Meiserschaft, und noch in beider vollendetem Werke ist über der höchsten Künstlerschaft ausgestreut etwas – nun, wie soll ich es nennen? Freude der Freude, Freude des reinen Menschen, Freude des Unzünftigen, Freude an der Schwierigkeit, am Versuchen, am ersten Gelingen. Es ist so, wie wenn uns in Augenblicken größter Hingebung und Freude der Gedanke an den Tod kommt – ganz unwillkürlich, ganz selbstverständlich, zum Zeichen gleichsam dieser größten Freude. So, sage ich, ist in Goethe und Dürer – ich

scheue mich, das Wort dilettantenhaft hier in den Mund zu nehmen — noch der Versuch in der höchsten Meisterschaft zu spüren.
Noch etwas: nur so unkonventionellen Geistern und Künstlern kann es geschehen, daß ihnen ihr eigenes Talent nicht im Wege ist. Und gerade dadurch unterscheiden sie sich von gleich Großen, ja Größeren. Man kann es nicht mit gleicher Bestimmtheit von Shakespeare, Rembrandt, von Michelangelo, schon gar nicht von Raffael oder Rubens wie gerade von Goethe und Dürer behaupten, daß ihnen das eigene Talent nicht im Wege gewesen wäre.

19

Kein Volk besitzt in seiner Lebensart und in seiner Literatur mehr Konvention und Überlieferung als das französische. Und vielleicht ist nirgends der Dilettantismus so selten, so wenig aufdringlich wie unter Franzosen. Der Franzose ist gar nicht Dilettant. Schon die Stellung der Frau in der Gesellschaft und im Leben des einzelnen hindert ihn daran, es zu werden. Eigentlich mögen Frauen den Dilettanten nicht, zum mindesten nicht den modernen, einsamen. Vielleicht aus dem einfachen Grunde, daß die Frau zu deutlich fühlt, eine wie geringe Rolle sie in seinem Leben spiele. Den alten, geselligen Dilettanten allerdings, den wußten Frauen immer zu lieben und zu verstehen, und niemandem machten sie es so leicht begreiflich, daß sie ihn zugleich liebten und verstünden, wie ihm. Niemand ließ sich so gerne zugleich lieben und verstehen wie dieser alte, sentimentale Dilettant. Doch das nur nebenbei. Auch im Hinblick auf das geistige Dasein des Franzosen muß man sagen: der Franzose ist nicht, er ist zu wenig Dilettant. Auch liebt

er das Spiel, die Situation, die Intrige, nicht weil er Dilettant, sondern weil er Logiker ist.
Der Franzose ist zu wenig Dilettant, sage ich, und deshalb ist der Dilettantismus dort, wo er wenn auch nur in Spuren vorhanden ist wie in Stendhal und Baudelaire, etwas sehr Kostbares, Ausdruck einer sehr persönlichen Mischung von Erlebnis und Gedankenhaftem mit einer Einbildungskraft, die zur Wirklichkeit hin- und nicht von ihr wegführt und keineswegs nur ein Ausschmücken und Übertreiben oder Verdecken des Gewöhnlichen ist.
Dilettantismus ist wohl ein verzweifeltes, aber doch in vielen Fällen sehr wirksames Mittel gegen die Routine. Er ist wie ein Gegengift. Man hat bei vielen Franzosen das deutliche Gefühl, daß sie dieses Gegengiftes bedurft hätten. Wie schade, daß z. B. Hippolyte Taine so wenig Dilettant war, denn nur deshalb ist seine ihm ganz eigentümliche Flachheit – ich kann das Wort nicht zurücknehmen – so zäh, so hart, so undurchdringlich, so programmatisch und kunstvoll. Man wünscht, er wäre ein wenig Dilettant gewesen, das hätte etwas Tollheit in ihn gebracht, die Eitelkeit paralysiert, es hätte nicht alles mehr so peinlich gestimmt in seiner Welt. Und es wäre etwas von wahrer Originalität in ihn gekommen, mehr Humor, mehr Schweigen.
Wie tief hat nicht Flaubert in sich den Mangel an Dilettantismus gefühlt! Trotzdem daß sein ganzes Leben ein wütender Kampf dagegen war. Flaubert aber hat in seinem Inneren sehr richtig zwischen dem Dilettantismus der Kleinen und dem der Großen unterschieden. Der ganz große Schriftsteller, celui, qui n'a pas de style, wie er einmal schreibt, war immer ein wenig Dilettant. Das soll hier bedeuten: er war auch Mensch und hatte

Überfluß. Und das fehlt dem Werke Flauberts, des Artisten, durchaus: der Überfluß. *Madame Bovary* ist sicher ein Meisterwerk der Kunst, aber weil darin kein Überfluß ist, so ist es ein wenig zu knapp, zu hastend, ein wenig peinlich und sehr grausam. Wie im übrigen alle Werke der allzu reinen Kunst: ohne Gnade, ohne Güte, ohne das Letzte, ohne Überfluß, grausam, grausam. Shakespeare, Rabelais, Cervantes waren mehr als bloße Artistes und waren darum nicht grausam.

Einige junge Franzosen scheinen das empfunden zu haben und haben versucht, aus dem Dilettantismus eine Schule zu machen und auf diese Weise gegen die Tradition und die daraus entstehende Routine anzukämpfen. Die Folge war, daß sie jede Form verloren, denn nichts ist verderblicher, als Dilettantismus auf ein Programm zu setzen. Man darf ihn nur einzelnen, sehr merkwürdigen, sehr vereinzelten Menschen versetzen wie ein Gegengift oder, wenn man will, wie ein Gift.

Nur außerordentliche Menschen dürfen eigentlich Dilettanten sein.

20

Es soll nicht verschwiegen werden, daß niemand weniger Neigung zum Dilettantismus besitze als der Jude. Vor dem inneren Dilettantismus: vor dem Dilettantismus Hamlets bewahrt den Juden sein angeborener Eigensinn, sein Fanatismus, vor dem äußeren sein Verstand, sein Witz. Der Individualismus, an den sich ja, wie ich gesagt habe, der Dilettantismus mit Vorliebe ansetzt, wird dem Juden ewig fremd bleiben, d. h. der Jude wird ihn immer wieder versuchen und falsch anwenden, politisch oder sozial oder gar sentimental deuten, und es wird immer wieder ein Jude daraus werden, der sich in seiner

Haut nicht wohlfühlt. Was vielleicht auch eine Form von Dilettantismus ist.
Ein Dilettant läßt sich im allgemeinen den gesunden Menschenverstand sehr viel kosten; wenn er ihn überhaupt hat, so hat er ihn auf Umwegen. Grillparzer klagt einmal, nur die ganz großen deutschen Schriftsteller hätten auch den gewöhnlichen gesunden Menschenverstand. Der Jude liebt nicht die Umwege, und je kleiner er ist, um so mehr Verstand hat er, und auch das liegt nicht im Wesen des Dilettanten.

21

Der Künstler und der Dilettant sollen nicht zusammengebracht, nicht vermengt werden. Nicht auf Programmen, nicht um der Religion willen, nicht um der Frömmigkeit oder der Sitte oder des sozialen Fortschrittes oder der künstlerischen Bildung willen.
Ruskin, in welchem selber Künstlertum und Dilettantismus recht heillos durcheinanderlagen, hat es versucht. Und er hat dadurch dem Künstler sicherlich mehr geschadet, als dem Dilettanten genützt. Ruskin war der Ansicht, dem Dilettanten fehlte nur Weniges zum Künstler, und schließlich sei jeder Künstler zuerst einmal Dilettant gewesen. Das ist sehr nüchtern, sehr demokratisch, sehr protestantisch, ja pastoral gedacht, ganz ohne Kenntnis der tiefen, der gefährlichen, der fatalen Natur des Menschlichen. Nebenbei: Dilettanten, Pastoren, auch Schulmeister spüren nie die Gefahr, sie sind zuweilen von Natur aus furchtsam, aber sie besitzen keine Witterung für das Gefährliche. Naturen wie Pascal mit ihrem tiefen Schrecken vor dem Abgrund sind ungefähr der vollendete Gegensatz zu einem Dilettanten.

Ruskins Mißverständnis des Künstlers entspricht durchaus seiner Auffassung von der Religion, der er in seinen „Briefen an einen englischen Arbeiter" einmal ungefähr diesen Ausdruck gibt, ein Mensch müsse zuerst ein Ehrenmann (a man of honour) sein und dann ließe sich in ihn erfolgreich und mit Nutzen die Religion einpflanzen – was wohl eine vollendet geistlose, bornierte, unleidenschaftliche, heuchlerische, dilettantische Ansicht von der Religion ist und, wie gesagt, durchaus Ruskins Vorstellung vom Künstler ergänzt, denn der Ehrenmann verhält sich zum religiösen Menschen (im tragischen, gefährlichen Sinne Pascals) wie der Dilettant zum Künstler. Es führt oft gar kein Weg vom „Ehrenmann" zum religiösen Menschen, und nur das Pathos eines Sonntagspredigers sucht Brücken zu schlagen zwischen beiden, und große Ehrenmänner werden auf diesem Wege sehr oft zu kleinen Heuchlern.
Damit ich es nicht vergesse: Dilettanten sind gar nicht etwa einfach oberflächliche Menschen, o nein: sie sind untief, ohne Spürsinn, ohne Instinkt, ohne Witterung für die Gefahr, schlechte Schützen, möchte man sagen; sie haben eigentlich überhaupt keine Oberfläche, sondern sind zerstreut, verwischt, unreif, ziellos.
Doch ich bin abgekommen. Ruskin und seinesgleichen, d. h. Leuten, die gerne predigen, fehlt gänzlich die Einsicht in das entschieden Aristokratische des Künstlers, in dessen natürliche, angeborene Einsamkeit, in dessen Dämonie. Der Dilettant will glücklich sein, der Künstler jedoch sagt nicht ja und nicht nein, er ist nicht Optimist und nicht Pessimist, sondern sein Wesen ist ein durchaus dämonisches. Der Dilettant will uns seine eigene Gemütsverfassung oder auch sein Leid oder auch sein

Glück mitteilen, ja aufdrängen, und darum ist er sehr beweglich und bald da und bald dort und eigentlich nirgends. Der Künstler lebt in seiner eigenen Welt, und darin nun liegt sein Dämonisches, sein Fatales: in dieser dem gewöhnlichen Menschen fremden und vom Dilettanten nie gespürten Blutsverwandtschaft zwischen sich und der Welt, zwischen Subjekt und Objekt.

Hier unterscheidet sich auch gleich der Mann von Welt vom Künstler. Nichts liegt jenem so ferne wie das Dämonische, weshalb er zwischen sich und die Welt die Regel, das Gesetz, die Manier, die Sitte legen muß, die wiederum das Ergebnis einer Anpassung von Welt und Mensch sind.

Die Dämonie der Künstlers aber ist nicht Anpassung, vielmehr tiefste Wirkung und Gegenwirkung. Und nur um dieser Verwandtschaft willen zwischen ihm und der Welt vermag er recht eigentlich zu schaffen.

Der Dilettant schafft und wirkt nicht, sondern er überschätzt, was immer er tue, entweder sich oder den Gegenstand. Man möchte sagen, er kann es nicht hindern, denn ihm ist eben nicht wie dem Künstler, wie jedem Wirkenden mit dem Subjekt schon das Objekt gegeben.

Und darum sucht der Dilettant das ihm Fremde, der Künstler das ihm Verwandte.

Der Dilettant hat kein Du. Das Objekt, die Welt erwidert ihm nicht. Wenn er redet, so redet er sich leer. Und das ist sein eigentliches Leiden, ihm selber meist verborgen, daß er kein Du hat. Das ist sein Mangel an Glück, an Dämonie, an Schicksal.

22

Der Dilettant hat kein Du, sage ich. Das bedeutet in der Welt des Künstlers: er hat keinen Sinn für das

Material. Nicht für den Stein, nicht für die Farbe, nicht für die Worte. Und darum findet er nie die Grenze und liebt das Unentschiedene, darum schwärmt er für Helldunkel; ich glaube überhaupt, helldunkel – dieser Begriff ist von Dilettanten erfunden; Rembrandt ist gar nicht „helldunkel". Und darum wird es ihm so leicht, zu überschätzen, sich selber, die religiöse oder moralische Bedeutung der Kunst und überhaupt alle letzten Zwecke.

Der Künstler liebt das Material dämonisch, und ihn zeichnet das aus, was ich einmal dessen glückliche Sinnlichkeit nennen will, wodurch allein er seinem Werke Harmonie zu verleihen imstande ist. Der Dilettant ist meist gar nicht sinnlich oder doch von malheureuser Sinnlichkeit. Und also bleibt er auch leer, unverantwortlich, unrein, unverläßlich, indiskret wie ein Mischling. Und ohne Maß, zu weich oder zu hart, sentimental und lehrhaft. Genau wie ein Mischling.

23

Ich setze hierher, was Goethe in seinem „Material der bildenden Kunst" aus dem Jahre 1788 sagt: „Kein Kunstwerk ist unbedingt, wenn es auch der größte und geübteste Künstler verfertigt: er mag sich noch so sehr zum Herrn der Materie machen, in welcher er arbeitet, so kann er doch ihre Natur nicht verändern. Er kann also nur in einem gewissen Sinne und unter einer gewissen Bedingung das hervorbringen, was er im Sinne hat, und es wird derjenige Künstler in seiner Art immer der trefflichste sein, dessen Erfindungs- und Einbildungskraft sich gleichsam unmittelbar mit der Materie verbindet, in welcher er zu arbeiten hat. Dieses ist einer

der großen Vorzüge der alten Kunst; und wie Menschen nur dann klug und glücklich genannt werden können, wenn sie in der Beschränkung ihrer Natur und Umstände mit der möglichsten Freiheit leben, so verdienen auch jene Künstler unsere große Verehrung, welche nicht mehr machen wollten, als die Materie ihnen erlaubte, und doch ebenso viel machten, daß wir mit einer angestrengten und ausgebildeten Geisteskraft ihr Verdienst kaum zu erkennen vermögen."

24

Nehmen wir einmal den Dilettantismus in seinem populären Wortsinne, so wie ihn der gebildete Mensch versteht, der das Gewöhnliche denkt, so darf man behaupten, das moderne Leben, unsere gegenwärtige Zeit sei dem Dilettantismus nicht günstig. Zum mindesten hat der Dilettantismus den Schein gegen sich.
Die Maschine z. B. stellt ganz bestimmte Forderungen an den Menschen und macht ihn zum Arbeiter, von dem niemand Treue gegen sein Werk oder sich selber, der Arbeitgeber wohl aber Präzision verlangt. Die Maschine verbiegt und verrenkt den Menschen, und der Mensch wird durch sie nur ein Glied, ein Arm, fünf Finger, zwei Augen, ein Nacken, aber er wird kein Dilettant. Wo ist also unter Arbeitern Raum für den Dilettanten? Nirgends, es sei denn, daß wir den Nicht-Arbeitenden, den Genußmenschen, die Drohne dann einfach Dilettant nennen. Der Dandy wäre vielleicht ein solcher Dilettant unter lauter Arbeitenden.
Die moderne Medizin, weiter, hat den Dilettanten unsicher gemacht. Es ist ganz sicher so: viele Menschen, die heute nur noch mehr nervös sind oder an Hysterie

leiden, waren früher Dilettanten. Irgendwie. Wir wissen heute besser, wie das Physische mit dem Psychischen zusammenhängt, wir wissen heute überhaupt etwas von Zusammenhängen, der alte Dilettant aber wußte nichts davon oder vom Physischen. Ja, er perhorreszierte das Physische gelegentlich, und Seele ist stets eines seiner Lieblingsworte gewesen, und er redete davon als von einer ewigen wie auch historischen Sicherheit und fühlte sich um dieser Seele willen oft wohler, als er durfte.
Ich sage also: viele, die früher für Dilettanten gegolten haben, sind heute krank – ganz entschieden. Allerdings kann man das auch umkehren und sagen, daß die heute so ausgebildete Hypochondrie Dilettantismus sei, der Dilettantismus eines glaubenslosen, mehr um die Zusammenhänge wissenden als zielbewußten Menschen.
Auch der Sport ist dem Dilettantismus feindlich gesinnt. Er hat das Gebiet des Dilettantismus enger gemacht und wird davon immer mehr erobern. Der Sport ist ein gutes Mittel gegen das falsche Ich. Der Sportsman hat eigentlich kein Ich, und kein Ich ist zuweilen besser als das falsche Ich des Dilettanten.
Wer ist überhaupt heute noch Dilettant im populären Sinne? Das heißt: Wer ist nicht so klug, eine Sache lieber nicht zu machen, als daß er sie schlecht machte? Wem fehlt es heute noch an Bildungsmitteln, an Wissenschaft? Gerade im gewöhnlichen Leben der geläufigen, menschlichen Bestrebungen ist der Dilettantismus beinahe ausgeschlossen, denn hier im gewöhnlichen Leben herrscht die Zahl, und das Schlechte ist durch das Gute, vielmehr das Untaugliche durch das Taugliche ersetzt, im Augenblicke.
Worin liegt also der Dilettantismus des so überaus klugen

modernen Menschen? Nicht mehr in seinen Dummheiten oder darin, daß er es eben nicht trifft, nein, dafür aber in den Surrogaten. Die Surrogate sind, scheint mir, die modernen Dilettantismen eines maschinellen, wissenschaftlichen, arbeitenden, lebensgierigen und doch nicht ganz im Leben heimischen Geschlechts, die Dilettantismen im Zeitalter des Fortschrittes und der Entwicklung. Das sind heute die wahren Dilettanten, die das Echte nicht mehr vertragen und sich selbst betrügen oder die das Echte nicht mehr zu erkennen wissen oder das eine durch das andere ersetzen zu können glauben, um nur weiter zu kommen: die Flügel durch den Aeroplan.

Die Unechten! Ich will davon noch etwas sagen. Der Sozialismus, vielmehr die soziale Nivellierung, die durchaus nicht aufzuhalten war, auch sie ist dem Dilettantismus scheinbar ungünstig. Wenn auch, wie ich gesagt habe, die Rangordnung und ein Kastenwesen dem Dilettantismus im allgemeinen einen gewissen Widerstand entgegensetzen, so ist doch der alte, gute Dilettant, dieser Flötenbläser, ohne diese alte Rangordnung, das alte Zeremoniell, die alten Kulissen nicht zu denken: da erst konnte er transgredieren und hin und wieder laufen und mischen und brouillieren und doch nichts im wesentlichen ändern. Der Dilettant nun unter Menschen, von denen keiner sich für mehr hält als den anderen, ist natürlich ein sehr heimlicher Geselle, so heimlich, daß man an ihn zuerst gar nicht glaubt, so heimlich, daß, auch wenn man an ihn glaubt, man schließlich niemals weiß, in wem er im Augenblicke stecke. Keiner ist es, und doch jeder. Ich meine das so: Die natürliche Folge dieses sozialen Gleichheitsgefühls sollte doch eine gewisse soziale Güte und Hilfsbereitschaft sein. Man sollte

sie doch erwarten. Statt dessen aber ist eine ganz bestimmte, mit nichts anderem zu verwechselnde, entschieden moderne Herzlosigkeit das unmittelbare, ganz klare und sehr fühlbare Ergebnis des sozialen Gleichheitsgefühls. Der alte Dilettant hatte viel Herz, er hatte oft das zerstreute, aber doch regsame Herz einer Primadonna; dieser moderne Dilettant aber ist in der Tat sehr herzlos. Vielmehr in der Herzlosigkeit, deren er sich ja meist gar nicht bewußt wird, liegt sein eigentümlicher Dilettantismus. Er ist gar nicht etwa hart und grausam oder ein großer Künstler oder Cesare Borgia oder sonst ein beliebter Renaissancemensch, er ist kurz gar nicht das, was er sein möchte; er ist einfach nicht unmittelbar, er hat kein Herz oder nur ein physisches, das meist noch dazu nervös ist. Und darum pfuscht er, und dadurch ist er unecht: durch seine Herzlosigkeit. Oft sucht er diesen Mangel an Herz irgendwie zu verdecken — meist durch Bescheidenheit, dadurch, daß er sich nicht nennt, ja annihiliert. Dieser Dilettant, der da nicht weiß, daß der Stolze oft mehr Herz hat als der, der nicht stolz ist!

Dilettanten sind sehr schlau, die modernen wenigstens – die alten waren es nicht, nein –, doch sie sind niemals schlau genug. Sie haben überhaupt niemals das Maß. Oder was dasselbe ist: sie kommen niemals ganz aus sich heraus und bleiben darum ohne Form.

Im übrigen hängen die moderne Herzlosigkeit und die moderne Formlosigkeit auf das bestimmteste zusammen, und das macht den Mangel an Charakter aus, der jetzt sehr deutlich zu beobachten ist, diese Mischung von Gier und Negativem, die man heute den Menschen förmlich am Gesicht ablesen kann.

Der moderne Dilettant ist ganz im Menschen drinnen.

Und darum leugnet er auch die Größe. Weil er nicht aus sich heraus kann. Der alte Dilettant war exzentrisch, der moderne, noch einmal, kann nicht aus sich heraus und versucht darum bloß.
Und da er schon gerne ersetzt, so wollte er die Größe durch die Intimität ersetzen. Alles sollte plötzlich nur noch mehr intim sein, man wollte vom Menschen nicht mehr verlangen als Intimität, man versprach ihm das förmlich als Trost für das Fehlen der Größe, und es hat eine Zeitlang große Freude unter allerhand Interessierten geherrscht, und die Intimen suchten Fühlung untereinander, und es gab da plötzlich eine intime Mystik, eine intime Kunst, eine intime Kritik usw. Wie gesagt, damit der moderne Mensch nicht daran verzweifle, daß er ohne Größe sei.
Und immer wieder: Der Dilettant ist heute im Menschen selber. Und darum kann ihn oft das eine so wenig wie das andere bestimmen. Der alte Dilettant, hieß es, war der Mensch ohne Not, und der Künstler, hieß es, wurde Künstler eben durch die Not. Man kann aber heute ebensogut Dilettant dadurch sein, daß man zuviel Gewicht legt auf die Not.
Der moderne Mensch überhaupt ist ohne Maß, und niemand weiß, ob er die äußeren Umstände nicht über- oder unterschätze. Der Philister überschätzt sie, der Geck unterschätzt sie, und es scheint, daß beide einander also ergänzen.
Darum, weil er ohne Maß ist und niemals weiß, ob er in sein Lebensschiff Ballast aufnehmen oder aus diesem den Ballast wegwerfen soll, gibt es gegen diesen modernen inneren Dilettantismus doch nur ein Mittel: das Außerordentliche, die große Passion, der große Wille, das große

Leiden. Der alte Dilettantismus war durch die Rangordnung des Ganzen gebannt; der moderne ist nur durch das Außerordentliche des Einzelnen zu befreien.
Als Buddha mit der Einteilung in die vier Stadien, wie sie durch Manu für jeden Brahmanen bindend war, brach und verkündete, in jeder Periode könne der Heilsuchende sich vom Leben trennen und in die Einsamkeit gehen, um sich selber zu leben, er brauche also nicht zuerst Schüler der Schriftkundigen und dann Familienvater gewesen zu sein, bevor er in die Wälder flüchtete, da schrien die Brahmanen, Buddha sei ein Unwissender und er kenne nur sein und nicht das Herz der Menschen und er überschätze den Menschen und er pfusche darum im Menschen und spiele mit ihm. Buddha jedoch kannte, da er ohne Eitelkeit war, sein eigenes wie auch das Herz des Nächsten, und Buddha wußte, daß es sich hier nur um das Außerordentliche handle, und daß es gleichgültig sei, wie weit der komme oder zurückbleibe, der das Außerordentliche nicht zu tun vermöchte.

HEBBEL

ER war ein großer Emporkömmling und hatte alle Tugenden und alle Schwächen der großen Emporkömmlinge. Das heißt: seinesgleichen hat stets alle Tugenden und alle Schwächen des Menschen, und immer hat hier die Tugend erst eine Schwäche totzuschlagen. So gewann Hebbel alles aus dem Streite. Es sieht manchmal aus, als wäre sein Gut, das Leben, zunächst ganz in fremden Händen gelegen, wie man sich ausdrückt, und als hätte er es diesen erst Stück für Stück abringen müssen, bis es ihm ganz gehörte. Jedenfalls war er wie einer, der mit nichts begonnen hat und an seinem Besitz festhält und mit niemand das teilen will, was jetzt sein ist.
Er hatte das große Gedächtnis der Emporkömmlinge, sein ganzes Leben war diesem Gedächtnisse in jedem Augenblicke gegenwärtig. Man hat das Gefühl: hier ist ein Mann, der sich sein Leben, d. h. alles, was er sich erringt, auch schuldig ist im eigentlichen Sinne. Hebbel kannte keine andere Schuld als diese. Und er war sehr gerecht – nicht treu, aber gerecht. In der Gerechtigkeit hatte er etwas wie ein Resultat seines Wesens, und daran hielt er sich dann. Hebbels Gerechtigkeit war keineswegs Prinzip, sondern durchaus Übung, eine tägliche, stille, schmerzliche Übung mit sich selbst. Er hatte fort und fort zu rechten, sich loszureißen und etwas anzueignen und zu sehen, daß ihm nichts fehle und er alles bei sich trage. Er war vielleicht im Augenblicke zu betrügen, aber auf die Dauer nicht zu enttäuschen. Dazu kam doch alles zu sehr auf ihn selbst, auf seine Entscheidung an. Man warf und wirft ihm vor, daß er die Menschen, mit denen er verkehrte, rücksichtslos aufbrauchte; das mag wahr

sein, aber dann finde ich gerade seine Dankbarkeit so rührend und sein Entgegenkommen oft peinlich. Hebbel machte seinerseits – in Nebensächlichem natürlich – ungleich mehr Konzessionen als etwa Grillparzer. Hebbel steht zu Grillparzer in vielem Sinne wie Schiller zu Goethe, und Schiller war bekanntlich die praktischere Natur.

Hebbel wußte zu rechnen und sich einzurichten. Gewiß, er war sehr gewitzigt und scharf und verstand es, schonungslos die Kehrseite der Dinge aufzudecken; dafür ist es nun beinahe lächerlich, wie gerne er sich Dinge übertrieb, wenn er sie brauchte, und wie schnell er sich aus dem etwas zu machen suchte, was im Grunde nichts war.

Von seinen Dramen sagt Hebbel selber, sie hätten zu wenig Haut. Man sieht auch seinen Geist durch, wenn ich es so nennen darf. Die Leute heißen seine Art zu denken abstrakt, doch das ist ein dummes und auch ein falsches Wort; die Wahrheit ist: sein Geist hatte zu wenig Haut. Hebbel war auch nicht „egoistisch" – einem großen Dichter gegenüber ein noch dümmeres und von Grund aus falsches Wort, welches die Einsichtslosen zu eigenem Troste fort im Munde führen; die Wahrheit ist hier: Hebbel hatte zu wenig, fast gar keinen Humor, er fühlte sich zu schnell persönlich getroffen. Wie alle Emporkömmlinge und Menschen von großem Gedächtnis! Der Humor, diese wundervolle Oberfläche und Decke, dieser Zweifel über dem Glauben oder dieser Glauben über dem Zweifel fehlte ihm; Hebbel war immer nackt oder wenigstens schlecht oder zu spät gedeckt. Gibt es in der ganzen Literatur etwas gleich Humor- und Witzloses wie Hebbels *Diamant?*

Hebbel war sehr tief und hat alles Tiefe über sich gesagt, so daß wir dieses an ihm nur abzulesen brauchen, wenn wir es haben wollen, aber dennoch gewinnt man nicht eigentlich den Eindruck eines Verborgenen, Heimlichen, eines Geheimnisses. Eine Natur wie Goethe spricht gelegentlich über sich eine ganze Menge alltäglicher Dinge aus, aber allem, was sie sagt, bleibt doch etwas Verborgenes, Heimliches. Hebbels Tiefe ist stets offen – zuweilen wie eine Wunde. Es scheint manchmal, als hätte er Angst davor gehabt, einmal nicht tief zu sein und sich dann an der Oberfläche zu verlieren. Und in der Tat, wo er oberflächlich, breit zu sein versucht, ist er meist platt, roh und künstlich. Ich kenne keinen großen Dichter, der gelegentlich so widerliche, so rohe und platte Metaphern gebraucht hätte wie Hebbel.
Daß wir uns ein Beispiel nehmen und dann auch ein solches geben können – in dem Sinne, wie etwa Goethe sich in den Griechen, in allem Ganzen, Großen sehen mochte – ist ein Zeichen höchster Kultur. Durch dieses Beispiel, ein Geben und Nehmen, überwindet zuletzt der Mensch den Schauspieler, der ihm angeboren. Diese Kultur des Beispiels besaß Hebbel nicht. Mit dem Leben ist es hier wie mit der Musik: wir merken uns ein Leben besser als das andere, und Hebbels Leben merken wir uns nicht leicht, so eigensinnig ist hier die Mischung des Außerordentlichen und des Gewöhnlichen. Hebbels Leben ist schwierig aus sich selbst heraus, wie ein Musikstück schwierig ist; wir kommen nicht leicht hinein. Und dann noch etwas: in einem beispielhaften Leben ist die Not mit dem Tun, dem Glück, so vermengt, daß wir in bedeutenden Augenblicken schon ohne Vorwurf und Empörung das eine für das andere nehmen können. Bei

Hebbel will die Not nie ganz in das Glück hinein. Hebbel konnte die gräßliche Not seiner Jugend niemals vergessen. Sie war einmal zu wirklich gewesen, die Not hatte ihn gezeichnet, und er konnte dieses Zeichen nicht mehr abtun. Das Glück seiner späteren Jahre mochte es für Augenblicke nur verdeckt haben, und darum nahm er dieses, das Glück, auch stets wie ein Ding, das wirklich da ist – weil, wie gesagt, seine Not einmal zu wirklich gewesen war. Es ist, als hätte diese Not etwas in ihm getroffen, was im Menschen, der sich frei im Leben rühren will, ewig unverletzt bleiben soll. Wie tief darf die Not den Menschen treffen ...? Doch sagen wir es lieber so: Wer einmal durch einen Zufall, eine Dummheit, die jedem passieren kann, einen Arm verloren hat, dem wächst dieser nicht wieder an, und wer einmal die Not erfahren hat wie Hebbel, der kann wohl König werden am Ende seiner Tage, aber auch als König wird er nicht verschwenden lernen. Und Hebbel, der Emporkömmling, wurde König, aber auch als König verlor er nicht das Zeichen und fürchtete die Not und wollte darum nicht verschwenden. Ich weiß nicht, ob hier andere so fühlen wie ich, aber für mich hat die Wahrheit, die sich nicht verschwenden will, an der Oberfläche, nur an dieser, ganz zuletzt, oben also etwas Peinliches, zu wenig Haut. Hebbels Leben war grundwahr, selbsteigen und ohne Feigheit, und dennoch ist es da – ich bleibe dabei – ohne Beispiel zu geben.

Hebbel war kein Schauspieler, und sein Drama entsprang weniger einer tiefen Freude am leidvollen Spiel, am bloßen Geschehen, als dem ausschließlichen, eifersüchtigen Interesse am Menschen – er würde in einer Vorrede gesagt haben: an der Idee des Menschen, ich glaube hier den

besseren Ausdruck zu haben und sage: am Menschen im abstrakten Raum, ohne Landschaft, ohne Gewohnheit, ohne Erben. Ja, ohne Erben: denn seine Helden bleiben nämlich solange tragisch, bis ihnen ein Sohn geboren wird, und seine Frauen sind unfruchtbar – mit Ausnahme Genovevas, der Heiligen. Und Kriemhild muß mit eigener Hand das Schwert gegen Hagen aufheben, weil Siegfrieds Sohn es nicht tut.
Ich kann hier nur andeuten, wie stark diese Vorstellung in Hebbels Herzen wurzelte: Hebbel hatte eine abgöttische Liebe zu seinen Kindern. Erschütternd ist die Klage über den Tod des kleinen Jungen, den er von Elise Lensing hatte. Im Kinde sah Hebbel etwas wie einen Zauber gegen alles das, an dem er allein sich verzehren mußte, wie einen Zauber gegen das Tragische. Ein Kind – so fühlte er – vermöchte zwischen den Helden und dessen Geschick zu treten, das Geschick zu bannen und dem Helden den Stachel zu nehmen, nur ein Kind, ein Sohn..... Mit einem Sohne wäre er nicht mehr allein, was immer auch geschähe..... Und wie ohne Sohn, so steht Hebbels Mensch im Drama auch ohne Gott da. Auch Gott hätte dem Menschen den Stachel genommen, bevor er ihn freiließ, wenn er wirklich der Gott ist, den die Gotteskinder verehren. Im Drama Hebbels hat der Mensch mit seiner Gotteskindschaft gebrochen und trägt offen und kühn vor Gott den Stachel seines Geschickes..... Hebbel wollte es so, er nahm im Drama für den Menschen gegen Gott Partei. Er trug den Menschen offen von Gott weg auf seine Bühne. Eine Zeitlang mußte er mit dem Menschen allein sein und sehen, was er aus ihm herausbrächte. Und damit ja nicht der Gott heimlich aus dem tragischen Menschen rede und den Dichter betrüge, so

tut der Dichter noch ein übriges und hetzt den Menschen auf Gott. . . . . Hebbel war nicht irreligiös oder antichristlich, das sind Phrasen, wie sie seine Zeit und er selbst gelegentlich aus Politik liebten: Hebbel haßte den Priester, ihn, der da zelebriert und damit alles Notwendige für sich und die Gotteskinder getan haben will; er haßte den Priester, der den Einzelnen seiner Gemeinde die Tragödie ersparen will, indem er das Meßopfer feiert. „Auch Christus reklamiere ich für die Tragödie," schreibt er in einem Briefe. Das ist gegen den Priester gesprochen, nur gegen diesen. Und im Tagebuch heißt es an einer Stelle: „Es ist am Ende das Beste an der Religion, daß sie Ketzer hervorruft." Hebbel begreift das Opfer nicht: davon lebt er, und darum trägt er den Stachel, und sein tragischer Mensch ist wesentlich der, der nicht opfern will, oder der nicht will, daß man sein eigenes Opfer später zur Norm mache. Hebbel begriff vielleicht das Opfer des Alten Bundes aus dem Fleisch und Blut der Tiere, denn er war sinnlich und abergläubisch, aber zwischen das Opfer des Alten und das Opfer des Neuen Bundes setzte er nicht die Zeit, sondern gleich die Tragödie.

Ich finde in Hebbel jenes uralte germanische Gottempfinden wieder, das in Meister Eckhardts Schriften seinen leuchtendsten, geistigsten Ausdruck gefunden hatte: den trotzgeborenen Glauben. Der Mensch hadert mit dem Gott, dem er recht gibt; er reißt sich los von dem Gott, zu dem er zurückwill. Sein Gott ist stets ein Gott der Ketzer. Und wir wissen nie, ob am Schlusse Gott den Ketzer oder der Ketzer Gott gezwungen hat. Hebbels Religion ist der uralte, ewig währende Prozeß, in welchem Gott zugleich als Kläger und Angeklagter erscheint.

Hebbel war sich dessen bewußt, er wollte den Widersinn, gleichwie der Priester und die Gotteskinder die Norm wollen. Und es war mehr in ihm als Trotz, es war die Weisheit seiner produktiven Natur, die also im Paradox sprach.
Ja, man muß es ganz bestimmt so sagen: Hebbels Gottesverhältnis ist nur ein Spiegel für das innerste Empfinden des schöpferischen Geistes. Es scheint ja auch hier im Wirken des Künstlers, als verließen wir uns mit unseren Worten und Bildern, und doch kommen wir uns in allen Gestalten unseres Geistes recht eigentlich entgegen.
Hebbel war einer der ersten, die sich in der Welt und die Welt nur als Künstler begreifen konnten und wollten. Heinrich Kleist mußte daran noch verzweifeln; diesem größeren, reicheren Dichter war es noch nicht gegeben, also bewußt das Künstlertum auf die Gottheit zu übertragen.
Hebbel wurde Dichter in einer Zeit, die im ganzen nur zwei Arten des dichterischen Ausdruckes kannte und verstand: die Tendenzpoesie und die subjektive Dichtung in der Manier Byrons. Ich habe hier nicht den Raum, auszuführen, inwiefern beide Arten einander ergänzen, das heißt: inwiefern das scheinbar so ungebundene, selbstherrliche Wesen Byrons gar nicht anders kann, als sich fort und fort in neuen Tendenzen zu verlaufen. Ja, Byrons berühmtes Ich ist nur umgekehrte Tendenz, weiter nichts. In Hebbel nun tritt uns ein Neues, für alle künftige Kultur Unverlorenes entgegen: Hebbel, von sich selbst ebenso eingenommen wie Byron oder, wenn man will, tausendmal mehr, ja eifersüchtig auf sich selbst, Hebbel kehrt sich gegen sich selbst. Er erschrickt gleichsam vor sich selbst – von Byron muß man gestehen, daß er insofern nicht

im tiefsten, einzigen Sinne mit sich selbst beschäftigt war, als er vor sich im Grunde nie erschrak und sich darum gewissermaßen nur umgehen und umschreiben konnte. Ich meine, in Byron berührte der Dichter den Menschen an tausend zufälligen, wechselnden Punkten, so daß sich auf diese Weise der Dichter ohne große Kunst gelegentlich oder besser: bei jeder Gelegenheit über den Menschen äußern durfte. Die Berührung ist, wenn auch zuweilen schmerzvoll, doch stets oberflächlich. Der Dichter und der Mensch machen sich hier wohl gegenseitig eitel oder auch schön, doch hat hier weder der Mensch über den Dichter, noch, umgekehrt, der Dichter über den Menschen die entscheidende Macht. Bei Hebbel nun trifft der Dichter den Menschen stets nur in einem Punkte, dort, wo die Natur das Dichterische in das Menschliche geheimnisvoll verknotet hat, dort, wo das Schöpferische des Dichters unmittelbar in das Erotische des Menschen greift, mit einem Worte dort, wo Dichter und Mensch vor einander erschrecken müssen. Die Selbstliebe Byrons ist in Hebbel zur Liebe des Selbstschöpferischen – ich möchte dafür ein griechisches Wort haben – geworden, und jede mögliche Eitelkeit mußte hier im Feuer dieses Schreckens verbrennen. Hebbels echtgeborenes Drama ist nur der symbolische Ausdruck dieser Selbstliebe und dieses Selbstschreckens. Und so ist es zu erklären, daß die Menschen Hebbels alle so primitiv und so raffiniert zugleich sind, daß sie alle der Dichter selbst und doch wieder er nicht, dem Dichter fremd sind. Byrons Sardanapal ist Byron und nichts anderes, ein Bastard der Poesie; Hebbels Golo ist echtgeboren, Hebbel selbst und dann auch Golo. In Golo erschrak Hebbel und zu Golo rettete er sich vor sich selbst. Von Byrons Sardanapal hingegen

muß man behaupten, daß er erst lächerlich gemacht werden müßte, wenn sein Schöpfer vor ihm erschrecken und die Eitelkeit verlieren sollte.
Hebbel – in seiner geistigen Haltung ungefähr der ausgesprochene Gegensatz einer Natur wie Pascal – floh vor Gott zu sich selbst – so muß man es fassen – und darum, ich wiederhole, liebte er das Drama: aus Verlangen nach menschlicher Sicherheit, nach menschlichem Maße. Und den eigenen, den gleichsam ihm von Gott gelassenen Zwiespalt mit sich selbst brachte er in allen seinen Dramen in den ursprünglichsten aller menschlichen Konflikte: in den Kampf zwischen Mann und Weib. Wie er gegen sich selbst, so stehen auf der Bühne Judith gegen Holofernes, Golo gegen Genoveva, Herodes gegen Mariamne, Rhodope gegen Kandaules, Brunhild gegen Siegfried. Es mag sein, daß jedes seiner Dramen eine Vergeistigung uralter Geschlechtsmythen darstellt; aber alle sind ganz entschieden Verkörperungen der mystischen Liebe von Dichter und Mensch. Der Mann für und gegen das Weib. Der Mann: ein geborener Prätendent, mutig, schamlos, ein Versucher und Empörer, Dieb und Halbgott, wahllos und aufdringlich, freigebig und mißtrauisch, Räsonneur und lüstern, stets mehr Dichter als Mensch, und für und gegen ihn das Weib: gleichwie der Mann das Menschliche im Dichterischen gerne übertreibt, so schrickt das Weib leicht vor dem Menschlichen in sein Geschlecht zurück, und darum wirbt der Dichter so übertrieben um das Geschlecht des Weibes und verletzt so leicht dessen Menschlichkeit. Und das Geschlecht des Weibes haßt im Grunde den Dichter und sieht im Dichter den Lügner, denn seine, des Weibes Lüge, ist vornehmer, älter, das Weib verschließt sich mit

der Lüge, und er, der Tölpel und Schwätzer, der Dichter verrät sich mit ihr. Das Weib verschließt sich mit der Lüge, denn es trägt seine Wahrheit in sich selbst, und er, der Maßlose, der Emporkömmling, sucht die Wahrheit außer sich — irgendwo, „anywhere out of the world". Und beide verlangen voneinander das Opfer, und zwischen beide setzt der Dichter das Drama. Besser: beide mißverstehen das Opfer oder vergreifen sich an einander, und, noch einmal, zwischen das Opfer des Alten Bundes aus dem Fleische und Blute der Tiere und das Opfer des Neuen Bundes setzt Hebbel nicht gleich den Priestern die Zeit, sondern mit eigener Hand die Tragödie.
Lesbia, die Sklavin Rhodopes, liebt Gyges. Doch da Gyges Lesbia nicht wiederlieben kann, so schenkt er ihr, der Sklavin, die Freiheit. Lesbia aber will nur Liebe .... Da haben wir gleich in Gyges den Mann: maßlos, übertrieben, theoretisch, Dichter, im Notfalle Platoniker, und in Lesbia das Weib: in sich frei und in sich gebunden, Stoff, Leben, Tragödie. Neben Gyges stelle man Herodes. Auch dieser ist ein Dichter und spürt überall Geheimnisse und träumt von einer Liebe über den Tod hinaus, und Mariamne nimmt den Dichter beim Wort und stirbt stumm als des Dichters großes, einziges Geheimnis. Sie tut wirklich, womit der Dichter nur spielt, und jetzt, da die Tat geschehen ist, ist sie doch ganz anders, als der Dichter es sich gedacht hat. So flieht das Leben vor dem Dichter, und da er es endlich greift, ist es schon die Tragödie. Und dann Kandaules. Dieser König ist nicht nur ein trunkener Schwätzer, sondern auch ein Dichter, und Rhodope nicht nur sein Spiel, sondern auch seine Tragödie. Und Siegfried ist das lachende, göttliche Leben, das Spiel, ein Gotteskind,

und Hagen meint: Zuerst noch die Tragödie, der Tod darf um keinen Preis umgangen werden – und fällt dem Gotteskinde in den Rücken.

Jeder Stil beginnt ganz genau dort, wo die Tendenz aufhört, so genau, daß alles Stillose unwillkürlich, tendenziös wirkt. Das wußte und fühlte Hebbel, aber gerade seine große, laute Sorge um Stil läßt uns darauf schließen, daß ihm ein Vermeiden der Tendenz nicht immer leicht wurde. Hebbel durfte nicht oberflächlich, nicht breit sein. Mit anderen Worten: Hebbel konnte nicht tief genug gehen, um Stil und nicht Tendenz zu haben: Tendenz läßt sich ja nicht verstecken, der Künstler kann die Tendenz nicht in den Stoff gleichsam pressen und im Stoffe stofflich werden lassen. Die Tendenz bleibt immer an der Oberfläche, wie ein Ding ohne Schwere, und wenn der Künstler sich auch jede Mühe gäbe, ihren Schein zu vernichten und sie abzustoßen, so bleibt ihm doch stets das Wesen der Tendenz zurück, das, woraus sich die Tendenz gebiert: die Antithese. Und hier, in der Antithese, lag die Gefahr für Hebbel, den großen Emporkömmling: die Gefahr einer, wenn auch noch so heimlichen, Tendenz. Hebbel konnte nun einmal der Antithese nicht ausweichen, ja seine Natur forderte sie stets unheimlich heraus; wohin immer er strebte, stieß er auf seinen Gegensatz, menschlich gesprochen. Und hier sehe ich auch das Leid und die Tugend, das Gesetz des Emporkömmlings, dessen Schicksal, daß er gleich nackt auf seinen Gegensatz stößt, wohin immer er strebt. Ein Vertrag ist ausgeschlossen. Vom Künstler nun gilt, daß er offen wage, was der Mensch auch heimlich nicht vermeiden konnte. Mit einem Worte: Hebbel mußte einmal wenigstens die Antithese setzen und so tief wie

möglich begründen und dann zeigen, daß sie trotz allem nur an der Oberfläche liege und ihn oder die Natur oder den Geist wesentlich nicht bestimmen könne. Hebbel vermochte die ihm, wie jedem Künstler, jedem Dramatiker, lästigen Begriffe von Gut und Böse – lästig schon deshalb, weil es Begriffe sind und jeder Begriff naturgemäß nur in der Antithese, durch den Gegensatz, Form bekommen kann – ich sage, Hebbel vermochte seine Begriffe von Gut und Böse nur dadurch zu vernichten, daß er sie offen auf die Bühne bringt, den einen gegen den andern, daß er sie aneinander zuerst werden und dann vergehen läßt. Es mußte einmal etwas wie ein Spiel aussehen und doch ein Beweis sein, und umgekehrt: es mußte wie ein Beweis aussehen und doch ein Spiel sein. Und in der *Genoveva,* seinem opus metaphysicum in jedem Sinne, brachte Hebbel diesen Beweis und gab er dieses Spiel.

Genoveva ist etwas wie der Inbegriff der Tragödien Hebbels; sie ist Hebbels Mysterium, recht eigentlich dessen Passionsspiel. Gleichwie in den alten geistlichen Spielen von der theologischen, vorhergesehenen Seele, steht auch in diesem Mysterium ganz offen der böse Mensch gegen den guten, der Teufel gegen den Engel – doch so, daß sich Golo in dem Maße zum Teufel gestaltet, als Genoveva zur Heiligen wird: am Guten wird Golo böse, am Geliebten wird er sich selbst feind, und Genoveva ist erst dann vollkommen, ein göttliches Gesicht, da Golo sich am Schlusse die Augen aussticht. Und in diesem neuen Mysterium von der dramatischen, unvorhergesehenen Seele will der böse Mensch den guten nur darum verführen, weil dieser, der gute, ihn verführt – ohne es zu wissen, durch sein irdisches Dasein, seine

Schönheit, dadurch, daß auch Genoveva, Siegfrieds fromme Gattin, aus dem Fleisch geboren ist und im Fleisch lebt. Alles äußere Geschehen im theologischen Mysterium ist stets vorhergesehen, reine Logik, göttliche Rechenkunst, aber gerade dieser alten, beinahe lächerlich deutlichen Vorsehung der Priester entspricht es im tiefsten, einzigen Sinne, daß in unserm neuen menschlichen Mysterium des dramatischen Dichters das einzige äußere Geschehen der vollkommene Widersinn, ein schandbarer, widerlicher, unmenschlicher Betrug, eine Folterung jedes menschlichen Sinnes, ja durchaus ein Martyrium ist – das will sagen: sogar der eigene Gatte hält Genoveva des Ehebruchs mit dem alten Diener Drago für fähig und läßt sie im Turm und übergibt sie den Mördern. So wundervoll ist hier die theologische Vorsehung in das menschliche Schicksal, das Sinnreiche in den Widersinn umgerechnet. Das auf jede Weise Abstoßende und Empörende, in seiner Grausamkeit Groteske der rein dramatischen Handlung ist hier durchaus natürlich, ist gleichsam die andre reine und kalte Logik eines allmächtigen Schicksals. Und weiter: wie in den alten Mysterien die christliche, so ist in der *Genoveva* die ganze Scholastik Hebbels – und es lebt eine solche in Hebbel ganz verborgen oder zu offen, wie man will – gleichsam organisch geworden. Und ein Satz aus dieser Scholastik könnte etwa lauten: Heilige sind möglich, weil es Selbstmörder gibt. Und im Spiele von Golo und Genoveva wird dieser Satz bewiesen. An und für sich liebte ja Hebbel weder den Heiligen noch den Selbstmörder, er konnte, roh gesprochen, keinen von beiden brauchen, weil sowohl der Heilige wie auch der Selbstmörder – so sagt es Dankwart deut-

lich zu Siegfried – „den Tod betrügen", weil beide undramatisch sind. Aber in jenem einzigen Augenblick, da beide einander auf der Bühne begegnen, geschieht das Merkwürdige, und der Heilige und der Selbstmörder werden dramatisch. Die Heilige, aller Schrecken entbunden, sie erschrickt noch einmal, wie zum letzten Male, vor dem Selbstmörder, und Golo liebt schamlos, was er nie begreift, liebt Genoveva. Ich sage, Hebbel mochte sich oft und oft im Geiste widerwillig – anders als Richard Wagner – mit der Forderung und Vorstellung des Heiligen beschäftigt haben. Hebbel war viel zu ehrlich, um dichterisch oder dialektisch mit diesem Ideal zu spielen; im ersten und entscheidenden Augenblick fühlte er klar: eine Verwirklichung dieses Ideals kostet mich meine Persönlichkeit. Um sich nun zu retten, aus dem tiefsten Bedürfnis nach menschlicher Sicherheit forderte er für sich und schuf er zwischen Genoveva und Golo, zwischen die Heilige und den Selbstmörder das Drama als den gesetzlichen, bestimmten und notwendigen Ausdruck seiner Persönlichkeit.
Ich bin mir bewußt, an dieser Stelle etwas wie eine Apologie der *Genoveva* zu schreiben, und meine Gründe dafür liegen keinesfalls in jener bekannten, besonders den Deutschen so geläufigen, einer gewissen Verlogenheit entstammenden Vorliebe für die Jugendwerke eines Dichters. Trotz einer scheinbaren Stillosigkeit hat keine Tragödie Hebbels soviel Stil wie *Genoveva*. Die Übertreibung ist hier aus dem Material genommen und echte Metapher, das Maßlose ist hier Form, und das Räsonnement Handlung nach innen. Golos grauenhafte Logik ist in dem Sinne organisch, daß sie, wie man sagt, Golo im Blute liegt und Golo an ihr stirbt: Golo vergiftet sich

fort und fort mit sich selber, mit jedem seiner Gedanken. Golo übertreibt, Golo entwurzelt sich, darin liegt die Übertreibung; er reißt sich aus sich selbst heraus und wirft sich mit eigener Hand in das Feuer seiner aus sich selbst geschaffenen Hölle. Durch seinen Selbstmord legitimiert er die Übertreibung. In gewissem Sinne ist Selbstmord eine Übertreibung des Lebens. Golo ist ein Gliedermann, meinetwegen; aber zunächst: Genoveva ist ja eine Heilige, und dann: dieser Gliedermann, dieser Begriffsmensch ist tatsächlich so wunderbar gebaut, daß er sich von selbst bewegt; er kann sich umdrehen und hat Raum um sich. Und er hat den grandiosen Tod des Gliedermanns: eben den Selbstmord; er wird durch seinen Tod so wirklich wie irgendein Mensch durch die Geburt; ich sage, dieser Gliedermann muß auf seinen Tod warten, er ist gleichsam nur für seinen Tod am Leben. Und dann noch etwas: er, der Gliedermann, darf sich in einer ihm eigentümlichen Weise verschwenden, er lebt eigentlich davon, daß er sich verschwendet. Hebbel ist tatsächlich mit diesem Gliedermann gelungen, was ihm mit sich selbst und den edleren Gestalten eines Herodes und Kandaules und anderen nicht glückte: die Verschwendung.

Genoveva ist von allen Tragödien Hebbels am meisten Spiel und insoferne deutlicher als die anderen. Wir sehen nämlich Golo und Genoveva immer wieder auf der Bühne, sie schaffen sich selbst durch ihr dramatisches Leben die Bühne, und es ist uns unmöglich, sie zu versetzen. Sie beherrschen die Bühne, während Kandaules und Herodes und die andern Gestalten die Bühne eher – ich möchte sagen – leiden. „Meine Stücke haben zu viel Eingeweide, die der andern zu viel Haut," schreibt Hebbel in sein

Tagebuch. Und man vergesse hier auch nicht, daß Hebbel die großen spanischen Dramatiker nicht verstehen wollte und konnte. Ich will ihn nicht zitieren, aber er spricht über sie einmal ungefähr so: Calderon, Lope de Vega, – das alles bleibt im Grunde stets dasselbe, das wiederholt sich fortwährend, das wird nie originell usw. Diese Dramen oder Menschen wiederholen in Wahrheit nicht sich, sondern das Spiel. Und Hebbels Menschen wollen so ungerne von sich selbst lassen, und darum fällt ihnen das Spiel so schwer. Sie gleichen eigentlich Menschen, die lange in der Einsamkeit, mit sich selbst allein gewesen waren und geschwiegen haben und plötzlich reden sollen. So ist es oft zugleich rührend und peinlich zu sehen, wie diese schweren, recht eigentlich verschwiegenen Menschen sich gerade jetzt nach dem Worte richten, über das sie einmal schon hinaus gekommen waren. Ich kenne keinen großen Dramatiker, dem das, was wir getragene Rede nennen, so wenig eignet wie Hebbel. Man hat dann den Eindruck, als liefe das Wort schneller als die Menschen. Diese eigensinnigen, scheinbar so sichern Menschen warten dann immer auf das Wort, das ungewohnte, des andern und hängen davon ab. Und niemals sind sie so glänzend in Szene wie dann, wenn sie endlich das jähe Wort haben und der Streit nun wirklich nur noch mehr mit Worten geführt zu werden braucht.

Mariamne: Leb wohl! Ich weiß, du kehrst zurück.
Dich tötet (sie zeigt gen Himmel) Der allein.
Herodes: So klein die Angst?
Mariamne: So groß die Zuversicht!
Herodes: Die Liebe zittert.
Sie zittert selbst in einer Heldenbrust.

Mariamne: Die meine zittert nicht.
Herodes: Du zitterst nicht.

Man mag von diesen Menschen sagen, daß sie geborene Dialektiker seien – doch das sind sie nur an der Oberfläche, wider ihren Willen; im Grunde und zunächst fühlt man in allen eben den Menschen, der lange mit sich selbst, ohne Worte war, den Menschen, der dem Spiele, in das ihn der Dichter bringt, auch zusehen könnte. Hebbels Menschen erscheinen auf der Bühne mit ihrer eigenen Einsamkeit wie belastet, und da tritt der Dichter unter sie und sagt: das Wort ist notwendig und gut, und nun werfen sich alle auf das Wort, als hätten sie es lange entbehrt, und überhasten sich und suchen die anderen zu überreden. Diese Menschen, die im Grunde alle so tief blicken, daß sie sich schließlich nur mit sich selbst, mit dem bloßen Dasein zu begründen brauchten, um dazusein – auf der Bühne motivieren sie sich ein wenig ängstlich, als fürchteten sie, ihre Gründe würden nicht genügen. Sie tragen ein wenig zu offen ihr Motiv mit sich herum. Das gibt ihnen etwas Starres und doch zugleich Zerstreutes. Verschämte Naturen, muß sie das Leben dann verraten. Oder: reife, hochgeborene Menschen, die vor sich selbst wie vor einen Spiegel treten dürfen – auf die Bühne gebracht, müssen sie intrigieren. Das durchaus Symbolische ihres Wesens kommt auf der Bühne niemals ganz und rein heraus, sondern wird allemal recht eigentlich zerrissen, in etwas wie einer Intrige zerrissen. Ich denke hier nicht zuletzt an *Gyges und sein Ring*. Die ganze, einzige Angelegenheit ihres Wesens wird zu einem Rechtsstreit, da sie zu reden anheben. Und wir, die wir am liebsten nur fühlen und sehen möchten, wir müssen auf alle Worte peinlich achthaben, unser

Gedächtnis rein halten, prüfen und richten. Ich weiß sehr gut, der Streit geht hier um ein einziges, inneres Recht. Doch damit ist nicht viel gesagt, denn jegliches innere Recht kann im offenen Streite mit andern nur verlieren. Man kann zuletzt nur um ein äußeres Recht streiten, und je tiefer ein Mensch in sich gegangen ist, um so äußerlicher wird alles, worum er noch streitet. Vielleicht liegt darin die einzige Tragik des Rechtes: der Mensch verliert sein inneres Recht von dem Augenblicke an, da er es zu einem äußeren macht. Oder sein Recht bleibt höchstens problematisch. Denn so sehr ist der Mensch an sich selbst oder an seine Tat gebunden, daß ein Recht, das er zu einem Problem macht, sich nun ganz unwillkürlich gegen ihn selbst kehrt und den Menschen selbst problematisch, zu etwas Vorläufigem werden läßt. Und das ist in der Tat der Charakter des Hebbelschen Menschen, der so ungern spielt und so hoch strebt: das Vorläufige, das Problematische. Das innere Recht, das letzte, innerste, unerschöpfliche Recht, ist produktiv – es drückt sich im bloßen Geschehen, in jeder Form, oft in der unscheinbarsten, im Spiel, ja schließlich im Verkehrten, im Unrecht eigentümlich aus, und bevor es streitet, verzichtet es lieber. Dann wird und bleibt es des Menschen Tat, dann lebt es lebendig im Drama, in jenem Drama, das sich niemals, wie Hebbel meinte, nach einer Idee richtet, sondern uns stets das Bewußtsein zurückgibt: Das Tiefste, das Letzte mußte eben geschehen von Anfang bis zu Ende.

Ich sage, der tiefe Mensch verzichtet lieber, als daß er stritte – aus Instinkt, aus Takt und niemals aus Prinzip – und mir ist, als hätten diese Menschen in Hebbels Dramen schon einmal verzichtet, oder als hätten sie die

Gabe zu verzichten, bevor das Spiel anginge. Diese Menschen haben etwas vom Asketen – es klingt im Augenblick, da man ihre Leidenschaft rasen sieht, widersinnig, aber trotz allem: ganz zuletzt wird man dessen gewahr, zuletzt, da sie sich mit ihrer Gier durch die fünf Akte, durch die Lüge, die Wahrheit geworden ist, gehetzt haben, zuletzt, sage ich, da sie, müde geworden, an das Vergebliche, Widersinnige zurückdenken, oder auch, ja gerade dann, wenn sie, wie jener prachtvolle Herodes, zuletzt noch nicht zu Ende sind und von der Bühne weg weiter ins Leben jagen. Ich kenne in der deutschen Dichtung nichts Ergreifenderes als den Schluß von *Herodes und Mariamne;* nur muß der Schauspieler die Rolle des Herodes so spielen, daß man sofort merkt: Wenn die fünf Akte zu Ende sind und Mariamne sich geopfert hat, wird dieser König wiederum woanders eine Bühne für sein wahnsinniges Spiel finden, doch sein wahres Leben wird er abseits von jeder Bühne in erträumten Fernen haben und so fort, bis er eines grausamen, plötzlichen, unnatürlichen Todes stirbt. So muß ein Schauspieler den Herodes spielen. Doch ich will noch sagen: Hebbels Menschen verraten, daß sie geborene, heimliche Asketen sind, schon während des Spieles dem, der, im Lesen oder Zusehen innehaltend, nicht mehr auf die Worte hört, sondern diesen Menschen, als wäre er allein mit jedem und jeder nicht mehr auf der Bühne, in die Augen sieht; dann möchte er wirklich in die zugleich müden und gierigen Augen des Asketen blicken. Aber dazu bin ich ja Zuschauer im großen, mit tausend erregten Mitmenschen gefüllten Raume, daß ich dem bewegten Menschen da unten nicht in die Augen sehe, und dazu ist er auf der Bühne auch Schauspieler –

nicht nur ein bedeutender Mensch, sondern geradezu auch Schauspieler – daß ich ihm nicht ins Auge, daß ich das Ungeheure und das Bedeutende nur in der Maske schaue. Und wenn ich frevelhaft aus der tausendköpfigen Menge der erregten Zuschauer heraustreten und die Maske des Schauspielers unten heben wollte, da würde ich in den gestörten Blick des Wahnsinns starren und erschrocken das Spiel verlassen .... Nun, diesen gestörten Blick des Wahnsinns haben die Menschen Hebbels, auch Herodes, nicht, und darum spielen sie weniger, als sie streiten. Man wende mir nicht ein, auch Ödipus streite, gewiß, aber das ist ja das Entsetzliche, das Grauenhafte, der Wahnsinn in der Maske des Königs, daß Ödipus mit dem Schicksal streitet. Und Hebbels Menschen können niemals, was immer man auch sage, mit dem Schicksal, sondern nur jeder mit sich selber streiten, wenn sie sich aufs Höchste spannen. Und das, dieser Streit mit sich selbst, gibt ihrem Blicke das zugleich Müde und Gierige des Asketen, denn allein sind sie alle mit sich selber zu zweien, gleichwie Ödipus von Geburt an mit seinem Schicksal zusammen ist. Und auch wir sind gern allein mit ihnen – nicht auf der bestimmten Bühne, denn diese Bühne beherrschen sie nicht, wie Ödipus sie mit jedem Worte hat, sie leiden sie nur – nein: allein in seltsamer Weise in einem fremden Lande auf den ewig wechselnden Bühnen ihrer eigenen Träume dort, wo dem Menschen die Worte mehr aus dem Schweigen des eigenen, als aus dem Begehren des fremden Wesens blühen.

BAUDELAIRE

ICH könnte den einen Alfred de Musset und den andern Stendhal nennen. Ich will aber kurz sein und heiße Alfred de Musset Oktave – der Name des Helden in ‚*Les confessions d'un enfant du siècle*' – und ich heiße Stendhal Julien Sorel. Julien Sorel ist der Held in ‚*Le rouge et le noir*'. Beide, Oktave und Julien, lebten um 1821, um das Geburtsjahr Baudelaires.

Oktave ist ein Idealist in dem heute noch ebenso vagen Sinne eines jungen Menschen, der zum erstenmal liebt und betrogen wird. Oktave ist ein Idealist ohne Gedanken oder mit anderer Leute Gedanken, ein Idealist auf fremde Kosten. Und erst nachdem er betrogen wurde, hat er eigene Gedanken. Kein Ideal mehr und eigene Gedanken! Am liebsten möchte Oktave gar nicht denken; nicht denken: das wäre sein Ideal; denn von jetzt an nennt er die Gedanken Wirklichkeit, Betrug oder, wenn er Faust zitiert – und das tut er – Mephisto. Seit dem Souper, an welchem die Geliebte den Achtzehnjährigen unter dem Tische mit dessen bestem Freunde betrog, hat ihn alles enttäuscht, woran er sonst noch geglaubt hatte. Oktave war also auch gläubig, solange er nicht gedacht hat. Was geschieht nun jetzt? Nach dem entscheidenden Souper? Ich will es ganz schnell sagen: Oktave wird Dichter wie Musset oder auch Philosoph, um dann endlos über den Gegensatz von Vernunft und Gefühl, Wissen und Glauben, Alter und Jugend zu reden. Etwa wie Musset selbst in der Einleitung der Confessions: „Il est certain qu'il y a dans l'homme deux puissances occultes qui combattent jusqu'à la mort: l'une clairvoyante et froide s'attache à la réalité, la calcule,

la pèse et juge le passé, l'autre a soif et s'élance vers l'inconnu. Quand la passion emporte l'homme, la raison le suit en pleurant et en l'avertissant du danger; mais dèsque l'homme s'est arrêté à la voix de la raison, dèsqu'il s'est dit: ‚C'est vrai, je suis un fou, où allais-je?' la passion lui crie: ‚Et moi, je vais donc mourir'" usw. usw. Man weiß schon nach diesem Beispiele, daß dieser Philosoph später Cousin, vielleicht auch Hegel lesen wird. Oder Oktave wird – das ist seine dritte Möglichkeit – mittelmäßig, und zwar ganz. Denn so muß ich mich hier korrigieren: in den beiden ersten Fällen war Oktave auch mittelmäßig, aber nur zur Hälfte, jetzt ist er es ganz. Das Gefühl des Dichters war groß, ja übertrieben, aber seine Vernunft war mittelmäßig. Oder der Gedanke des Philosophen war groß, ja übertrieben – große Gedanken hat er Ideen genannt – aber sein Gefühl war mittelmäßig. Jetzt aber gleichen sich Gedanke und Gefühl aus, und der Erfolg ist jene vollkommene Mittelmäßigkeit, zu der eben ein betrogener Dichter und ein befriedigter Räsonneur die Wirklichkeit machen. Ein merkwürdiges Schauspiel: da alles seinen Gegensatz will – hier sehnt sich der Idealist nach der Mittelmäßigkeit. Oder mit anderen Worten: Der Dichter singt – oft so schön wie Alfred de Musset – vom Ruhm, vom Glück, von der Wahrheit und Schönheit, von Gott und der Liebe und will sich als Mensch in diese Gefühlssummen mit allen anderen gerecht teilen. Er ist noch immer Dichter, aber jetzt im Augenblicke nach der Teilung geschieht das Unglück: da der Wunsch in Erfüllung gegangen ist, so wird der Dichter ein mittelmäßiger Mensch. Und dem Zurückblickenden werden dann sehr leicht die Dichtung und der Wunsch der Jugend eine

Illusion erscheinen. Und für die Vernunft wird der Dichter etwas sein, was man nebenbei ist, gleichwie ein Kaufmann nebenbei auf die Jagd geht oder ein Ehemann bei Gelegenheit gern eine Zote hört.

Ich darf hier weder alle historischen noch psychologischen Zusammenhänge aufdecken. Dieser Idealist vor einem Parterre der Mittelmäßigkeit lebt heute noch, aber nach dem Zeitalter der großen Räsonneure und dem Empire hatte er Form, Bekenntnisse, Systeme und in einem so leidenschaftlichen Kopfe wie Stendhal einen entschlossenen Gegner. Denn um die Sprache der Geschichtsmoralisten zu reden: Julien Sorel war ein Protest gegen Oktave oder irgendeinen Helden Lamartines. Stendhal hat es selbst mit anderen Worten eingestanden. Oktave ist Idealist, aber daneben ungenau; seine Verwandten sagen: Oktave ist zerstreut. Julien ist auch Idealist, aber daneben sehr genau und immer, in jedem Augenblick gesammelt, berechnend. Gibt es so etwas: Idealist und berechnend? werden Oktave und seine Verwandten fragen. Oktave ist gewissenlos und meint, das Gewissen sei etwas ganz ohne Phantasie; Juliens Einbildungskraft ist dessen Gewissen. Oktave sagte entschieden: Der Ehrgeizige ist undankbar; der Schwärmer vergeßlich; ich schwärme, und der Bourgeois oder mein Vater haben das Gedächtnis; oder ich phantasiere, und der andere rechnet; oder ich weiß, und der Dumme glaubt; oder ich bin der Löwe, und du bist der Fuchs. Oktave ist ohne Physiognomie, sein Mund dumm, und sein Blick vage. Julien ist immer beides, ehrgeizig und dankbar, ein Schwärmer und ein gutes Gedächtnis, durchtrieben und gläubig, ein Löwe und Fuchs, ein Kind und verdorben: der Charakter jener Menschen, die Einbildungs-

kraft besitzen. Um seinen Mund ist Bitterkeit und im Auge die Sehnsucht nach irgend etwas noch Weitem. Ihn fördert alles, er gibt nicht nach und altert nicht. Idealisten wie Oktave geben plötzlich nach und werden alt, leer, unwissend, bigott, Parlamentarier, Majorität. In der Jugend waren sie revolutionär und wurden nicht gewählt, im Alter schließen sie sich der Regierungspartei an. Julien ist Revolutionär und Despot zugleich und würde jede Partei erschöpfen. Um abzuschließen: Oktave wird auf alle Fälle zuerst betrogen und dann mißtrauisch und hart. Julien trägt von vornherein eine Maske und ist mißtrauisch, um nicht betrogen zu werden; er ist zart und hart. Oktave ist oft ein wahrer Dichter wie Alfred de Musset, und Oktave ist immer Dichter, Poet der Jugend, wie man von jemand sagt, er habe Gefühl. Flaubert hat das strenge Wort über Musset gesagt: „Il prend le sentiment pour de la poésie.“ Aber seine Dichtungen verpflichten zu nichts und sind in ihrer Wirkung zufällig. Julien ist Künstler.
Da beide, Oktave und Julien, lebten, wurde Baudelaire geboren. Baudelaire hatte die Zufälle eines Dichters, eines Verliebten; d. h.: er liebt und wird betrogen und umgekehrt, er ist heute oben und morgen unten; aber Baudelaires Blut und Geist waren das Blut und der Geist Juliens. Und darum hatte er für seine Einheit von Mensch und Dichter das Wort: Künstler, artiste. Niemand hat vor ihm das Wort so bedeutend ausgesprochen. Für Musset gab es keinen Künstler, es gab für ihn nur Handwerker und Dichter, Handwerker und Schwärmer. Baudelaire hingegen wußte: Als Mensch bin ich zu wenig, beinahe nichts, etwas von heute auf morgen, ohne Vertrag, und als Dichter bin ich wiederum zu viel, als

Dichter bin ich alles und überall und ewig, auch ohne Vertrag. Oder wie er es in seinem schönen Gedichte sagt: Als Mensch ward ich verflucht und als Dichter gesegnet. Und der Künstler nun schloß den Vertrag, den Bund zwischen oben und unten, zwischen Segen und Fluch. Baudelaires Künstlertum war sein Charakter. Der Künstler verhält sich zum Genie wie der Charakter zur moralischen Vollkommenheit, zur Heiligkeit. Heute, da so vieles, das keinen Charakter hat, sich Künstler nennt, ist es gut, auf die Menschen zu weisen, die das Wort mit reinem Munde ausgesprochen haben. Und durch dieses starke Streben nach einer hohen Selbstbildung gehört Baudelaire in die Reihe jener großen Unentschiedenen, die nach Napoleon, nach Byron, nach der Romantik und deren Philosophie kamen: Heinrich von Kleist hat sie früh schon in Deutschland vertreten, ich nenne noch Flaubert, Kierkegaard, Gogol, D. G. Rossetti. Flaubert hat in seinen Briefen beinahe täglich gesagt, wie sie alle empfänden. Einmal sagt er es so: „Je suis mystique et je ne crois à rien!

DER TIEFSTE SINN DER DICHTUNG

(Zu Baudelaires *Fleurs du mal.*)

DIE wundervolle Einheit von Baudelaires Leben und Werk durch die Einbildungskraft. Eine dynamische Harmonie, Harmonie in der Bewegung, als Schicksal ... Je mehr davon, von dieser ganz neuen, den Alten gänzlich unbekannten Harmonie, von dieser Einheit – noch einmal – von Leben und Werk durch die Einbildungskraft in einem Dichter ist, je mehr also ein Dichter in diesem einzig möglichen und letzten Sinn sein Gedicht lebt, um so bedeutender ist er, um so tiefer hat er den Schöpfungsgedanken erfaßt. Der Geistesmensch ist zu Beginn stets mit sich uneins – so beginnt er, in dieser Uneinigkeit hat er den Anfang – und wird mit sich erst eins im – wenn ich so sagen darf – Bogen, in der Kurve des Lebens durch die Imagination. Von heute auf morgen, von Fall zu Fall meinen wir alle ohne sie zu leben: in der geraden Linie, geradeaus, d. h. wir zerlegen den Bogen des Lebens in unendlich viele gerade Linien von heute bis morgen. Für einen Geist aber außerhalb von uns selber, für den Dichter leben wir in solchen mehr oder weniger kühnen Bögen. Ohne diese Einbildungskraft wäre dieses Leben Stückwerk, gebrochen, unvollendet oder überhaupt nicht zu vollenden. Baudelaire hat wie wenige vor oder nach ihm gefühlt, daß die Einbildungskraft kein Surrogat eines ungelebten großen Lebens sei oder dies nur für die „Erben Abels" sein könne und nicht für die neugierigen Kinder Kains, die Suchenden, die Sünder, für die „des Unbegrenzten eifrige Ergründer".

O vierges, o démons, o monstres, o martyres,
De la réalité grands esprits contempteurs,
Chercheuses d'infini, dévotes et satyres,
Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs.

Für Baudelaire ist die Einbildungskraft der Glaube des Künstlers. Baudelaire ist der Dichter des Grenzmenschen:

Je suis la plaie et le couteau,
Je suis le soufflet et la joue,
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau.

Die entscheidende Frage ist die: Kann der Grenzmensch überhaupt glauben? Ist Glaube für ihn nicht ganz und gar Einbildungskraft? Ist der Glaube Pascals etwas anderes gewesen als eine ungeheure Imagination vor und von Gott? Die Passion Sören Kierkegaards war die, daß er für seine Person, daß er, Sören Kierkegaard, aus dieser Imagination nicht zum Glauben kam, daß er Künstler blieb, daß sich die Kunst zwischen ihn und das Große, das Eine schob. Es gibt keine so köstliche, so tiefe, so vom Geruch und Wesen der Dinge anziehende Imagination wie jene, die eigentlich Glauben sein sollte, keine, die so durchaus Verführung, Verführung zu sich, in den Abgrund, die so sehr die Schönheit der Schönheit wäre, genau jene Schönheit, die Baudelaire besungen. Er kannte keine andere als jene, die verführt. Die Verführung ist für diesen Grenzmenschen Schicksal. Wie ohne Glaube, so ist er ohne Gesetz. Darum verführt er, aus der Einsamkeit, aus der Isoliertheit, aus seiner Gesetzlosigkeit heraus. Es ist wichtig zu begreifen, daß es ohne diese Einbildungskraft keine Sünde und ohne Sünde keine Einbildungskraft gebe. Darum ist die Welt ebenso wirklich wie imaginiert.

Darauf geht die Unmöglichkeit zurück, die Welt – mit Schopenhauer – auf eine Identität zurückzuführen: auf den Willen etwa, denn die Welt ist auch imaginiert. (Sonst wäre die Dichtkunst ohne Sinn.) Der Wille ist zugleich Un-Wille, ist zugleich Angst. Nur diese Identität, keine andere, besteht im unendlichen Bogen des Lebens und ist giltig. Die sogenannte, viel berufene, immer falsch oder gar nicht verstandene *Coincidentia oppositorum* stimmt nur in einer von Gott auch imaginierten Welt, d. h. wenn wir aus der Welt, aus dem Sein die Imagination herauszusaugen vermöchten, so würden wir damit auch das Sein zerstören, oder das Seiende würde in Nichts zerfallen oder besser: mit dem Nichts zusammenfallen. Von hier finden wir einen Weg zu den Ideen, zu einer Vorstellung dessen, was Idee ist oder warum Ideen sind oder warum die Welt ohne Ideen (Formen) nicht zu bestehen vermöchte und im Widerspruch mit sich selber zugrunde gehen müßte oder auch warum Gott, „das höchste Eine", nicht einen Schritt zu machen, nicht den Fuß zu heben vermöchte in einer Welt ohne Idee (oder Form).

ROBERT BROWNING UND ELISABETH BARRETT

> Εἰμὶ δ'ἐγὼ τὰ μὲν ἄλλα φαῦλος καὶ ἄχρηστος, τοῦτο δὲ μοί πως ἐκ τοῦ θεοῦ δέδοται ταχὺ οἵῳ τ'εἶναι γνῶναι ἐρῶντά τε καὶ ἐρώμενον
>
> Platon, Lysis

JA, Elisabeth Barrett war ein Wunderkind. Das wußte ihr eigensinniger, harter und doch wieder guter Vater, das wußten ihre Brüder und Schwestern und die vielen Freunde. Und alle liebten sie darum und ließen sie gewähren. Und wenn auch die meisten vieles anders sahen, so waren doch alle stolz auf das Wunderkind. Aber das machte Elisabeth Barrett gar nicht etwan eitel, o nein; hinter der Freude, welche die anderen an ihr hatten, hielt Elisabeth Barrett viele kleine Heimlichkeiten und Ansichten zurück. Elisabeth Barrett war ganz mühelos zu den Dingen gekommen. Der Vater, die Geschwister und die Freunde dürften wohl immer nur gesagt haben: Elisabeth ist begabt, aber das war es nicht ganz; Elisabeth Barrett fühlte eben nur die Dinge und liebte sie ohne Sorge und Verantwortung, wie ein Elf liebt. Und so kam alles in ihre Welt auf einmal und war nebeneinander da, und alles vertrug sich darin: die Bücher, der Park ihres Vaters, ihr Pony, Homer, sehr viele Sprachen, sogar Hebräisch, philosophische Systeme, natürlich vor allem die der Freigeister, die Dichter und überhaupt alles Große und Schöne und Gute. Das alles hatte sich um Elisabeth Barrett geschlossen wie ein Dom, wie ein Traum und war ihr ganz eigen und machte sie so merkwürdig heimlich und klar zugleich – heimlich und klar wie einen Elf. Das Echte vom Unechten zu unterscheiden: das freilich lernte Elisabeth Barrett erst später.

Im Traume lebt ja nur Echtes. Oder: sie liebte und fühlte Homer und Mrs. Hemans, die Dichterin, und hatte, wenn sie von Homer und Mrs. Hemans sprach, dieselben Worte für beide. Nun, wer mit Sorgen die Dinge liebt, den muß es wohl beunruhigen, dieselben Worte auch nur einen Augenblick lang für zwei so verschiedene Dinge zu haben. Aber Elisabeth Barrett ward dadurch nicht gestört, niemals; ihre Sprache war nie rein, Elisabeth Barrett machte sich nicht viel aus Stil. Ihr genügte das Gefühl.

Elisabeth Barrett kam aus ihrem Traume nicht so bald heraus, und kein Fremder hätte mit ihr um ihr Glück streiten dürfen. Schon, weil sie das eine nicht mehr als das andere liebte. Doch nein, einen Bruder hatte sie mehr geliebt als alles andere, und da dieser Bruder einmal in Torquay mit dem Kahn ins Meer hinausfuhr – die zwei anderen Kähne, die zufällig mit ihm zugleich ausgefahren waren, sah Elisabeth Barrett von ihrem Fenster aus zurückkommen, doch der Kahn mit ihrem Bruder kam nicht. Und der Schmerz war so groß, daß die Schwester durch Wochen wie weg im Bette lag und nur langsam erwachte. Jahrelang konnte sie davon nicht reden. Der Schmerz war sinnlos groß gewesen, er hätte nicht kommen dürfen, dieser Schmerz nicht, wohl aber das Leiden. Und das Leiden kam auch. Sie hatte irgendwie einen Unfall, und daraus wurde eine Krankheit und schließlich jenes lange, lange Leiden, das von ihr nicht weichen zu wollen schien. Das Leiden nahm ihr zwar nicht die Bilder ihres Traumes, es wehte sie nicht weg, aber Elisabeth Barrett begann dennoch zu sehen, daß ihre ganze Welt nur ein Traum, nur ein großer Dom sei, und Elisabeth Barrett ahnte, daß das Leben, das Licht und die

lebendigen Stimmen ganz woanders, draußen seien. Die Geschwister und Freunde, die in ihre Krankenstube aus der City, vom Lande, von langen Reisen in fremden Ländern traten, sie kamen wohl alle von dort, ja, aber wenn sie ihr auch alles hätten sagen wollen und können, Elisabeth Barrett würde sie nicht bis zu Ende angehört haben. Nur durch das Leiden konnte sie das Letzte und Entscheidende erfahren. Das Leiden allein gab ihr zuerst die hohe Vernunft, den starken Sinn für das Gerechte, sie verlor am Leiden jetzt ihre vielen kleinen Ansichten und Heimlichkeiten und bekam dafür von ihm ein verzeihendes Verständnis für alle Meinungen der Fremden. Und dann, was das Leiden ihr, nur ihr erzählte, dem hörte sie bis zu Ende zu. Sie schreibt es selber später an den Geliebten: Das Leiden spräche zu ihr, auch zu ihr von Schuld. Und immer tiefer läge die Schuld. Und Elisabeth Barrett ging der Schuld nach und ging der Schuld solange nach, bis es ihr schien, als wäre jetzt endlich der Weg frei und als wäre sie jeden Schritt ganz allein gegangen und als sähe sie ganz am Ende des freien Weges nicht mehr die Schuld, sondern den Tod oder manchmal doch wie ein großes Licht Gott. Doch da . . . „Sooft ich auf ganz gerader Bahn bis hinauf zu Gott sah," schreibt sie an Robert Browning, „da hat mich gewöhnlich nichts, niemand auf dieser Bahn aufgehalten; jetzt bist Du da, nur Du zwischen mir und Gott auf der Bahn!"

Robert Browning war so ganz anders als Elisabeth Barrett. Er war so durchaus anders als sie, daß es einem oft vorkommt, als müßte es so gewollt, so eingerichtet gewesen sein, damit ein Beispiel da sei. Die Verschiedenheit beider fällt namentlich durch die Ähnlichkeit ge-

wisser Züge, äußerer Umstände auf. Auch Robert Browning war bis dahin seinen Weg scheinbar mühelos gegangen. Jedermann sah ihm mit Freude und Gunst zu oder begleitete ihn gern ein Stück Weges oder ließ ihn von sich und anderen erzählen. Robert Browning kam immer von irgendwoher und wußte immer Neues und teilte den anderen etwas von der Luft und dem Lichte der Dinge mit. Er brachte noch die Bewegung von draußen mit in die Stube, er war wohl immer etwas echauffiert wie viele seiner Verse, aber man freute sich über ihn, wie man sich stets über etwas freut, das Gegenwart und Dasein hat. Ich spüre auch in seinen durchaus verfehlten Büchern das, was für meine Empfindung auch den besseren Gedichten der Elisabeth Barrett meistens fehlt: Atmosphäre, Raum. Und Robert Brownings schönste Gedichte haben, ich möchte sagen, den Tau des Traumes und der Mühen, den Hauch und Schweiß auf Stirn und Gliedern olympischer Läufer. Und das war es auch, wofür Elisabeth Barrett ihm so dankbar war: Robert Browning kam zu ihr von dorther, wo das Leben, das Licht und die vielen lebendigen Sinne waren.
Robert Browning hatte keine äußeren Sorgen und Konflikte gekannt, nicht weil er von Haus aus vermögend, sondern weil er eine religiöse Natur war. Nur darum! Schriftsteller sollten nicht immer so leichtsinnig vom Religiösen einer Dichternatur reden und Browning und etwa Shelley nicht in die eigens zu diesem Zwecke gegründete Kirche des Pantheismus bringen. So etwas verwirrt und ist zudem unredlich. Der Pantheismus ist heute wirklich zum Aberglauben der Literaten geworden, d. h. aller derer, die alles mit ihren bloßen Worten zu haben glauben. Pantheismus ist unter Literaten wie

ausgemacht. Gerade englischen Geistern gegenüber sollte man sich vor dieser Oberflächlichkeit des Gefühls hüten. Robert Brownings Religion war ein sehr vergeistigter Protestantismus. Robert Brownings Religion war ganz geistiges Gewissen, ganz leidenschaftliches Streben, sich Gottes zu versichern, die Seele zu retten. To safe my soul – diesen Ausdruck liest man ebenso oft in seinen Gedichten wie in seinen Briefen. Robert Browning war Protestant im wörtlichen Sinne, streitbar, eine Natur wie der ‚Christ' Bunyans, dieser Nationalheld englischer Moral, nur ganz ohne Doktrin und Dogma und durchaus pathetisch.

Robert Browning liebte es, von Versuchung, Prüfung, Rechtfertigung, Erfüllung zu reden. Er fing alles von vorn an und wollte reifen, sich vollenden, erfüllen. Zwischen Anfang und Ende war für ihn nicht das Dogma, sondern das Drama, das Leben. In Hamanns *‚Gedanken über meinen Lebenslauf'* lese ich den schönen Satz: „Ich bin die unzeitige Frucht in allem meinem Tun und Handeln, in allen meinen Unternehmungen und Anschlägen, weil sie, ohne Gott gewagt und angefangen, ein Loch bekamen anstatt ein Ende zu nehmen." Robert Brownings Handlungen sollten auch stets „ein Ende nehmen" und kein „Loch bekommen" und auf diese Weise zerstreut werden und verloren gehen. In den Gedichten ist es die Sehnsucht aller Helden Brownings unter allen Umständen: diese Vollendung, diese Vollkommenheit, diese Geschlossenheit, dieses Sein, diese Musik. Und darum, diesem hohen, geistigen Ziele zuliebe war er im Augenblicke unruhig, zerstreut, aufdringlich, gewaltsam, künstlich. Nichts soll ihm entgehen, er will nichts übersehen und vergessen, alles soll ihm

gegenwärtig sein. Er besaß jene einzige Sehnsucht des echten Platonikers nach erhöhter Gegenwart. „I who began life from the beginning and can forget nothing." Und in Augenblicken meint er dann schon fertig zu sein und abschließen und für sich leben und seine Erfahrungen ausnützen zu dürfen. Und da begegnet ihm Elisabeth Barrett.

Und er wird wieder ganz offen, alles liegt abermals vor ihm. So liebte er es doch.

Elisabeth Barrett war von vielem Leiden müde geworden, und Robert Browning war es beinahe von vielem Tun.

Es beginnt jetzt zwischen beiden ein schönes Geben und Nehmen, das glückliche Spiel einer wahrhaft schöpferischen Liebe. Man muß die Briefe lesen, um beider Gebärden lebhaft zu besitzen. Ich vermag sie nur anzudeuten: Elisabeth Barrett wie eine, die erwacht, mit langen Blicken, erst leise abwehrend, hinschiebend; voller Zweifel an sich vor so viel Glück; nur demütig hinnehmend, als würde der Geliebte ihr alles nur leihen und als müßte sie es ihm wieder zurückgeben und nicht mehr behalten als nur das Wenige – es sei fast nichts –, womit sie gekommen sei. Robert Browning wortreich, stürmisch, bald beschwörend, bald gewaltsam zurückdämmend, prangend; der Stärkere; er will immer noch mehr beweisen und glaubt nicht genug getan und gesagt zu haben. Elisabeth Barrett ist immer so wie sie ist; Robert Browning will stets noch für sich zeugen.

Elisabeth Barrett schreibt an ihn: Sie habe ihn seit je geliebt. Alle, alle hätten sie ja lieb gehabt, aber niemand habe sie verstanden. Ein Verstorbener habe einmal zu ihr gesagt: Wenn du je liebst, so wird das keine halbe

Liebe sein; du wirst auf Tod und Leben lieben. Und ganz so liebe sie ihn – auf Tod und Leben. Ihre Liebe sei größer als sie und ein großes Ding, das da lebt und sich bewegt. Ihre Liebe sei so groß und ganz, daß sie gleich allen großen und ganzen Dingen nur geoffenbart, ihr von Toten, im Traume, von Sterbenden geoffenbart werden konnte. Sie habe geglaubt, es sei unmöglich, daß sie je geliebt werden könnte. Und sie wendet ein Wort der Staël auf sich an: „Jamais je n'ai été aimée comme j'aime." Und darum fühle sie sich jetzt vor der Liebe wie ohne Grund, ohne Recht; die Liebe müsse ihr alles, alles geben, und sie sei demütig und neige das Haupt, und die Liebe sei eine Krone. Und wenn er ihr die Liebe wieder nähme, so würde sie ihn nie fragen, wohin er sie jetzt geben wolle. Sie denke nur seine Liebe und nicht weiter, ihre Gedanken verlieren sich in der Liebe wie der Blick im Licht. Denn was er bringe, sei ja das ganze Leben, das ganze: das verlorene und das nie besessene Leben, beides.

Alles Pathetische, was Elisabeth Barrett in ihren Briefen schreibt, steht zu gleicher Zeit wie geoffenbart in ihren wahrhaft schönen *Sonnets from the Portuguese.* Und wiederum alles Pathetische in den Briefen Robert Brownings mag man in dessen Gedichten und Dramen dort wiederfinden, wo einer zu der Geliebten spricht.

Let me fulfil my fate!
Grant my heaven now! Let me know you mine,
Prove you mine, write my name upon your brow,
Hold you and have you, and then die away,
If God please, with completion in my soul.

Elisabeth Barrett fühlt in Robert Browning den, der da ist zu messen und zu werten, den Herrn, den Sieger,

das Ziel, die Idee. Robert Browning ist für sie vieles und alles, aber er ist für sie vor allem groß, eine Bahn und der Zauber des Vielfachen.
Er ist der Weg, und sie ist das Feld; sie ist der Fluß und er die Brücke. Robert Browning liebt in Elisabeth Barrett die Einheit: sie scheint ihm natürlicher, unmittelbarer, aufrichtiger als er zu sein. Ihr gegenüber kommt er sich absichtlich, zerstreut, unaufrichtig, versteckt vor. Sie ist für ihn ein Mittelpunkt und hat den Zauber des Einfachen. Oder besser: er ist der Zauber, und sie der Spiegel. Er fühlt sich stets außer sich und auf Umwegen, sie ist und ruht in sich. Wie Novalis von Sophie Kühn schreibt: „Sie will nichts sein. Sie ist etwas. Ihre Natur scheint unsere Kunst, unsere Kunst ihre Natur zu sein." Oder wie in Robert Brownings *In a Balcony* Norbert zu Constanze sagt:

> . . . in a life I roll
> The minute out whereto you condense yours,
> The whole slow circle round you I must move
> To be just you.

Ich habe es schon angedeutet: Elisabeth Barrett besaß mehr Vernunft, und Robert Browning mehr Dialektik. Wenn ich mich einmal recht übertragen ausdrücken darf: Elisabeth Barrett ist eher deduktiv, und Robert Browning induktiv. Elisabeth Barrett ist deduktiv aus Gefühl, und sie würde sich, als Frau und lyrische Dichterin, stets für die Philosophie eines Leibniz, eines Spinoza, eines Herder entscheiden. Methode war für sie wie für alle, deren Philosophie zuletzt mehr ein rundes Gefühl als etwas anderes ist, eine Fertigkeit. Elisabeth Barrett sagte schon „warum nicht", wenn Robert Browning noch nach dem „warum" fragte. Robert Browning war Geist vom

Geiste Kants und fing von unten an und sah die Grenzen und hatte viele und immer neue Methoden. Er liebte die Methode um der Methode willen, er war der Dramatiker. Aber trotzdem oder gerade darum, als Verliebter wenigstens, beneidete er gelegentlich Elisabeth Barrett um deren Apriorismus und hielt diesen für begabter, freier und gar genialer.
Elisabeth Barrett hat zum Beispiel nie verstanden, warum Carlyle und wie dieser zwischen Gesang und Tat unterscheide. Zu Robert Browning, der ihn öfter in Chelsea besuchte, hatte Carlyle einmal gesagt: „Es kommt heute nicht auf Gesänge, sondern auf Taten an. Ihr alle solltet etwas tuen!“ Und Elisabeth Barrett erwidert: „Gesang ist Tat. Shakespeares Gesänge sind größer als Cromwells Taten.“ Sie ist vernünftig und hat selbstverständlich recht, aber Robert Browning, der Carlyle verstand, hat mehr Stil.
Ein anderes Beispiel. Sie beneidet ihn um seine Reisen, die vielen Menschen, denen er täglich begegnen darf, um seine große Wirklichkeit, und er antwortet ihr, es käme alles schließlich auf die eingeborenen Ideen zurück. „But you will,“ schließt Elisabeth Barrett entzückend, „never persuade me, that I am the better or as well for the things I have not.“
Es ist schön, in diesen Briefen dem Spiel zwischen dem Liebenden und der Geliebten zuzusehen. Man empfindet wirklich das Vergnügen des Sokrates, der sich rühmte, nur eine Gabe zu besitzen, „auf den ersten Blick den Liebenden vom Geliebten zu unterscheiden“. So schreibt Robert Browning einmal an Elisabeth Barrett: I look on you with an absolute awe, in a sense – I don't understand, how such a creature like you lives and breathes

and moves and does not move into fine air altogether. Und Elisabeth Barrett schreibt an Robert Browning – ohne direkte Beziehung natürlich auf den eben zitierten Satz: I thought, you did not love me at all, you loved out in the air, I thought – a love à priori, as philosophers might say.
Bestehen zwischen beiden nicht wahrhaft große Beziehungen? Die Liebe Robert Brownings zu Elisabeth Barrett ist hier so groß ausgedrückt wie in Shelleys *Prometheus* die Liebe des Prometheus zu Asia, wie in Richard Wagners *Siegfried* die Liebe Siegfrieds zu Brunhilde. Es ist die Liebe reifer Menschen. Sie ist ganz ohne Zweifel und Eitelkeit, sie ist wie beider Ruhm und beider Schöpfung.

DREI JUGENDARBEITEN

RODIN

IN seinem Pavillon auf der Place de l'Alma stellt jetzt Rodin sein Werk aus. Man kann hier das Schaffen des sechzigjährigen Meisters verfolgen vom *L'homme au nez cassé* bis zu den Skizzen seines Zukunftswerkes *Le Travail.* Ich werde die Namen seiner Werke nicht aufzählen, der Katalog nennt, glaube ich, hundertundfünfzig Nummern.

Es ist also eine Ausstellung, und doch meint man, in eine Werkstätte zu treten. Es sind Werke, die keinen andern Raum akzeptieren als den, welchen sie um sich selber bilden. Sie sind so lebendig, daß sie überall zu sein scheinen, und dann doch wieder so einsam, daß sie überall deplaciert wirken. Sie stellen eigentlich nichts vor, sie präsentieren sich nicht; man ist sofort allein mit ihnen; wenn man eines kennt, kennt man alle, und wer sie lange ansieht, dem wird es bald, als schaue er in sich selbst. Und doch ist man wie in einer Werkstätte und vergißt nicht, daß jemand hier am Steine gearbeitet hat, daß am Steine hier etwas geschehen und aus dem Steine etwas geworden ist.

Es sind nackte Leiber, was man da sieht, wenige Büsten, und wenn jene bekleidet sind, so ist es, als gingen sie nur schnell auf die Straße, auf eine Bühne, auf die Maskerade. Nichts ist entbehrlicher als der Katalog. Die Titel kann man in den meisten Fällen vertauschen, ändern oder überhaupt weglassen.

Nackte Leiber sind es also, sagte ich, einzeln, zu zweien oder in Gruppen. Leiber, die sich umarmen, fliehend sich halten, miteinander ringen, aus Liebe oder aus Haß,

voreinander knien, schweben oder fallen. Ich will keine Beschreibung geben. Es wäre zu töricht, mit Worten da etwas erreichen zu wollen, wo die Musik allein den Ausdruck umzudeuten vermöchte.
Diese Menschen handeln unter dem Eindruck von etwas, das stärker ist als sie selber. Man weiß oft nicht, ob sie sterben müssen oder erwachen sollen. Mit der Brunst von Tieren schlingen sie sich ineinander, und wenn sich die Leiber voneinander trennen, so ist Schamlosigkeit in den Augen und um den Mund.
Gruppen, sage ich, sind es oder Einzelfiguren. Und merkwürdig, Rodins Einzelfiguren sind zumeist Torsi. Man merkt das gar nicht, so natürlich erscheint es einem. Als müßte es so sein! Als müßte ihnen etwas fehlen! Sie sind wie herausgerissen aus einer Gruppe, einer Harmonie und haben etwas verloren, etwas zurückgelassen. Sehr allgemein gesprochen: was Rodin geschaffen hat, sind Liebende oder Torsi.
Die Körper sind nicht frei, oder wenigstens ein großer Teil von ihnen ist es nicht. Etwas an ihnen ist noch unbehauener Stein, der Unterkörper oder die Arme. Rodins Reliefs haben eine ähnliche innere Bedeutung wie dessen Torsi. Es sind natürliche Reliefs; die Menschen bleiben immer im Relief des Stoffes, aus dem sie werden sollen. Man weiß da oft nicht, ob diese Körper aus dem Steine hervorbrechen oder sich wieder in ihn einfalten. Als wären sie doch noch Gesten trotz Liebe und Tod und Illusionen trotz des Schicksals. Und wenn sie frei sind, so haben sie etwas Zitterndes, Fieberhaftes, Geblendetes, als wollten sie wieder zurück in das Schweigen, aus dem man sie gezwungen. Wie Fische, die man ans Ufer geworfen hat! Sie suchen dann nach

etwas, finden den Leib eines andern, umschlingen ihn, als wollten sie sich in ihn eindrücken, in ihm vergraben, und der Künstler schreibt unter die Gruppe: Die Liebe.
Man suche nicht nach den Augen dieser Menschen. Die Augen sind blind wie der Stein, aus dem sie wurden. Nur die Torsi haben Augen. Und die Büsten. Rodins Büsten sind notwendige Torsi. Aber diese Augen sehen uns nicht an, sie fixieren nichts, sie schauen aus, ihr ganzer Körper ist dann gleichsam nur Auge und schaut aus nach dem Leben, nach der Vollendung, nach der Liebe, nach dem Unmöglichen. Nie vor Rodin haben die bloßen Augenhöhlen solches Leben gehabt. Als wäre sie nur da, damit wir mit unseren eigenen Augen durch sie schauen. Die Haltung des Körpers hat dann etwas Unbestimmtes, Outriertes, etwas Augenblickliches. Ich erinnere mich da des Selbstporträts des alten Rembrandt, das im Louvre hängt. In dessen Augen ist nicht mehr die sichere Heiterkeit der Jugend, die jeden Gegenstand zum Bilde macht und in einen Rahmen bringt; die Augen sehen hier durch die Dinge hindurch und hinweg nach dem, was kein Rahmen mehr zu fassen vermag; der Kopf und Oberkörper haben etwas Haltloses, nur noch mehr Zufälliges, aus dem Rahmen Gefallenes. Es ist dieselbe Weisheit hier wie in vielen Skulpturen Rodins, nur konnte man zu ihr auf verschiedenen Wegen kommen.
Damit ich es nicht vergesse: einmal hat Rodin doch einem Kopfe Augen gegeben. Es ist ein Mädchenkopf, der auf einem Block ruht, d. h. bis gerade noch zum Kinn aus dem Steine gewachsen ist. Man muß sich bücken, um die Augen, die nach abwärts blicken, zu sehen. Sie sind wie zwei kleine Blumen, die ihren Kelch zur Erde neigen. Rodin nennt den Kopf *La Pensée.*

Zwei Tugenden, die sich gegenseitig durchdringen, sehe ich in diesen Menschen, die Tugend des Stoffes, aus dem sie wurden, und die Tugend des Schöpfers, an dem sie wurden. Reiner als Rodin hat niemand das Wesen der Kunst bewahrt. Ich möchte sagen, die Idee der Kunst sei hier so offenbar geworden, daß wir sie bloß abzulesen haben. Zwei Tugenden also: Die Tugend des Steines ist die Leidenschaft, die sie blind schlägt; die Tugend ihres Schöpfers ist das Ideal, die Gebärden nach dem Unmöglichen. Ihre Scham ist ihr Stil; ihre Einsamkeit ihre Einheit; ihre Schönheit ist – wie soll ich sagen – etwas so Ewig-Augenblickliches wie nur die Musik. Zwei ewige Gegensätze sind es, die augenblicklich sich hier finden und zusammenschlagen, zwei ewige Wünsche, die, beide das Unmögliche, das Absolute wollend, sich zufällig umarmen und ohne Wissen und gegen ihren Willen in Formen aufklingen. Es ist wie im Vorspiel zu *Tristan und Isolde.*

Rodin ist wie Wagner, Whistler und Swinburne ein Dialektiker und ein Musiker. Er ist müde und Revolutionär, pervers und natürlich, der letzte einer langen Vergangenheit und der erste einer kommenden Kunst. Er ist Dichter, Maler, Radierer, wenn man will, in seinen Effekten und treu bis zur Ausschließlichkeit dem Material, das er zwingt. Sein ganzes, immer neues, immer überraschendes Werk ist nur eine unendliche Variation zum ewigen Thema, man nenne es nun: Natur und Geist, Leben und Dichter, Liebe und Tod. Rodin ist nie konkreter, sinnlicher als dort, wo er seinem Werke einen ganz abstrakten Titel gibt. Evokationen könnte er es nennen oder Illusionen, und er würde das Wort haben, welches das Wesen seines Werkes am natürlichsten beschreibt. Rodin

ist ein Zauberer und ein Weiser zugleich, und darum sind seine Werke ebenso Evokationen wie Illusionen, und seine Porträts haben etwas von Larven, und die Kleider sind geworfen, als ginge es auf eine Maskerade.
Man nennt Rodin einen Symbolisten. Gewiß ist er es dort, wo er am sinnlichsten ist. Symbole sind verdichtete Natur, und niemand weiß so wie Rodin die Natur gerade dort zu fixieren, wo sie unwillkürlich von selbst zum Symbol wird. Und ebenso wie man sein Werk Evokationen oder Illusionen nennen kann, darf man es auch Erfüllungen heißen, weil Rodin, der Zauberer und Weise, zuletzt doch nur Künstler ist.
Von allen lebenden Bildhauern ist Rodin der modernste. Er ist der ausschließlichste und vom Standpunkte der Geschichte aus der notwendigste. Es ist keine Phrase, wenn ich sage, die Reihe, die für uns mit den Griechen beginnt und in Michelangelo ihre Mitte hat, würde nicht geschlossen sein, wenn Rodin nicht da wäre. Rodin macht buchstäblich Epoche, man kann das weder von Meunier noch von Klinger oder Hildebrandt sagen. Neben ihm scheint das meiste nur Epigonentum der Griechen oder der Renaissance zu sein. Wie bei den Griechen alles durch die Kunst zum Leben ging, so scheint hier alles Leben aufgebraucht, um ein paar Kunstwerke zu erzeugen. Ich kann mir ganz gut einen Menschen denken, der die Griechen erst liebt, nachdem er Rodin gesehen und verstanden hat, einen Menschen, der den Doriphoros und die Venus von Milo für ewig schön laut und mit Wissen erklärt, nachdem er die Wahrheit von Rodins *Le Sculpteur et sa Muse* und *L'éternelle Idole* begriffen hat. Ich kenne kein geniales Werk, das so wenig heiter wäre wie das Rodins. Ja, die Heiterkeit der Griechen hört auf,

ein Gemeinplatz zu sein, wenn man Rodin sieht, oder mit anderen Worten: niemand darf von der Heiterkeit der Griechen sprechen, der Rodin nicht kennt, es sei denn, er fühle unser Leben so wie er. Die Heiterkeit der Griechen war nicht Sorglosigkeit, sie war ihr Glaube an den Stein, an das Geschlecht, an das, was neben ihnen ist, das Gewissen für das, was auf sie folgen wird. Die Menschen Rodins sehen nichts neben sich, nichts unter sich und wissen nichts von dem, was nach ihnen kommt. Sie sind furchtbar einsam in den Armen ihrer Geliebten und vor den Strahlen ihres Ideals.

DIE MORAL DER TEPPICHE

Es ist doch nicht dasselbe, ob ich ein Bild als Gemälde oder als Teppich und Gobelin sehe. Was ist denn ein Teppich? Wenn man mich darum fragte, müßte ich sagen: Äußerlich schon das Bild nach einem Bilde. Vielleicht hätte ich damit das Wesentliche auch bestimmt. Ein Teppich ist ein übertragenes, ein künstliches Bild. Was da vor mir hängt, aus Leinen-, Seiden- und Goldfäden gewoben, mit Schatten wie Spiegelflecken und mit Bäumen, die in Blau und Gelb wehen, ist eigentlich etwas ganz Äußerliches, ist Handwerk, ist nur Bild. Aber gerade darum wirkt es auf viele geistiger, gerade darum scheint es zuweilen, als wäre es von selber da wie Traumbilder und sähe aus weiter Ferne auf uns.
Man könnte auch sagen, ein Teppich verhält sich zu einem Gemälde, wie eine Marionette oder eine Maske zum Schauspieler. Masken sind suggestiver als Schauspieler, und ein Teppich scheint mir mehr Bild zu sein als ein Gemälde. Deutlicher: An jedem Gemälde ist etwas, was sozusagen noch Natur und nicht Bild ist.

Es ist das meist die natürliche Unvollkommenheir des Künstlers und die natürliche Unbändigkeit des Materials, die sich zwischen den Menschen und das Bild schieben. In großen Kunstwerken scheint es dann umgewertet als des Künstlers Zweifel und Glauben, als des Künstlers Absicht und Ideal, als dessen feierliches Dienen und einsamer Trotz. Es ist immer das an unserem Werke, das wir umschreiben mit Worten, die uns nicht gehören. Wir selbst sind, was sich da verkleidet; im Gemälde ist es der Künstler, der sein Bild trübt.

Kürzer: das Gemälde ist subjektiver als der Teppich, aber die kurzen Wege darf nur nehmen, wer die langen schon gegangen ist. Wenn auch buchstäblich ein Teppich ebenso subjektiv ist wie der Karton, nach dem er gewoben ist – der Karton muß immer das Werk eines Künstlers sein –, so interessiert uns das an ihm nicht, es ist wie verloren gegangen. Nicht jedes Gemälde darf in einen Teppich übertragen werden, und es gibt sehr viel überflüssige Teppiche. Im South-Kensington-Museum in London hängen die Teppiche nach den Kartons von Raffael. Man mag an ihnen alles bewundern, was man nur irgendwie groß findet an Raffael und der Art, wie er den wahrhaft festlichen Sinn seiner Zeit wiedergab; aber an und für sich, wie sie da hängen, sind es nur langweilige Kopien. Vor einem aber muß man eine Ausnahme machen, vor dem wundervollen „Fischfang". Da ist mir der Teppich lieber als jedes mögliche Gemälde. Das ist nur Bild. Ich kann es nicht beschreiben, das heißt, ich will es nicht. Etwas, das in so hohem Grade nur Bild ist, darf man ebensowenig in Worten wiedergeben wie ein Vorspiel Richard Wagners. In mir lebt nur der Eindruck fort von weiten Horizonten, von Ufern, die sich spiegeln,

von den geschwungenen Linien eines Schifferkahnes und den Wellen, die diesen tragen, von den Körpern der Schiffer, die sich bücken, von vielen Armen, die an vollen Netzen ziehen, und von Wasservögeln, die ihre Flügel weiten. Das alles ist so gelöst von aller Schwere, so grundlos und wehend, so hingegeben dem Leben, daß die Kunst nicht künstlich genug sein kann, um es zu halten und zu binden.
Man käme vielleicht zu einer ganz eigenartigen Auffassung der Kunst, wenn man untersuchte, welche Bilder als Teppiche und Gobelins möglich seien und welche nicht. Die zarte Kunst des Puvis de Chavannes wurzelt in der Erkenntnis dieses Verhältnisses. Burne-Jones' Gemälde sind verfehlte Teppiche. Die Teppiche nach seinen Kartons sind vom Gesichtspunkte der reinen Kunst schöner als seine Gemälde. Burne-Jones' Bilder im Freilicht sind unerträglich, ebenso unerträglich, wie es Georgiones *Fête champêtre* oder ein Pastorale Watteaus als Teppiche wären. Ich sah in letzter Zeit viele Teppiche, und ich fand, daß eigentlich nur die Primitiven im Teppich deutlicher, beinahe lebendiger wirken. Was ich im Titel die Moral der Teppiche nenne, wird mir da notwendig zu einer Moral der Primitiven werden müssen. Und mir ist das alles klar geworden vor einigen Teppichen Vittore Pisanos, die im Louvre sind, und vor den flämischen Teppichen aus dem Schatze des spanischen Königshauses, die im spanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung hängen. Ich kenne freilich nicht alle Teppiche, die je gewoben worden sind, aber ich kann nicht glauben, daß einige von diesen flämischen aus der Werkstätte Wilhelm Pannemakers, Szenen aus dem Marienleben darstellend, nicht das Höchste seien, was in dieser Kunst je erreicht

worden ist. Es heißt von diesen, sie wären Karl V. so lieb gewesen, daß er sie mit in das Kloster nach St. Just genommen habe. Die Wiesen auf ihnen und die Felder sind wie ein Teppich unter das Leben gebreitet, die Feldblumen sind wie auf Beeten gezogen, oder wie Kinder sie sehen oder wie man sie pflückt, einzeln und aufgeblüht, ganz Blüte, und als stäken sie ohne Wurzeln im Boden. Sie sind da im Lichte; das Licht hat sie gerufen, und sie werden zu einem Gleichnis der Augen. „Wenn der Sommer kommt und die Sonne steigt, da zieht sie die Feuchtigkeit der Erde die Wurzeln und den Stamm entlang bis in die Zweige, und dann grünt alles und blüht und trägt Früchte", heißt es einmal in Ruysbroeck dem Wunderbaren. Die ganze Natur ist wie ein Garten oder wie das Paradies in den Erzählungen, für den Menschen geschaffen, dessen Besitz. Der Mensch wandelt in ihr, und sie weist ihn. Die Natur ist kein Ganzes, das Gefühl kann noch nicht deren Einheit im einzelnen fassen und sucht nicht nach den Wurzeln und Quellen. Die Wurzeln der Dinge sind noch häßlich wie die Sünde und grotesk, oder sie liegen tief verborgen in Gott; die Quellen sind auf diesen Bildern wie Brunnen. Die Natur ist, sage ich, noch kein Ganzes, sie ist recht eigentlich in alles das geteilt, was das Auge sieht: in die Hügel und Büsche, in die Hecken und vielen Wege, die wie ein graues Band über die grünen Wiesen gelegt sind; sie ist nur ein Gleichnis der Augen. Sie ist dekorativ, und die Berge scheinen nur wegen der Burgen da zu sein, die auf ihnen wie kleben. Sie ist aber auch platonisch, die Natur des Pilgers und Abenteurers. Sie ist intim und weist zugleich auf Fernen; der Mensch kennt sie wie seinen Garten, und doch ist sie nur da, auf daß er in ihr nicht verweile.

Sie ist platonisch, ein Durchgang, und die Burgen und Schlösser sind nur Türme und Tore, wie der Mensch selbst nur eine Wehr und zwei suchende Augen ist. Die Tiere lagern wie im Paradiese oder spreizen die Glieder wie auf Wappen. Auch sie sind nur Gleichnisse und leben in Legenden und in Ländern, von denen man erzählt.
Und von den Menschen auf diesen Teppichen kann man sagen, sie seien einander vertraut, und darum haben sie aneinander kein großes Interesse mehr. Sie sind zusammengekommen zu etwas Gemeinsamem, wie Sänger zu einem Chor, wie Priester zu einer heiligen Handlung, wie Spieler auf die Bühne. Sie stellen sich vor uns auf, sie stellen sich ins Licht, und die Schatten scheint ihnen jemand abgenommen zu haben. Sie halten sich streng an ihre Formen, als wüßten sie, daß sie nur Bilder seien. Das Leben ist ihnen wie eine Rolle auferlegt worden, und sie spielen diese ab. Dieser Mensch kennt noch keine Stimmungen, er teilt sich noch nicht in Erinnerungen und Hoffnungen, die leer sind, er ist stets gegenwärtig. Er trägt alles an sich, in seinem Kleide scheint er geboren zu sein, und in seinem Kleide wird er sterben. Er ist nie nackt gewesen, dieser Mensch, es sei denn, daß er ein Märtyrer aus der Heidenzeit wäre, und dann ist seine Nacktheit auch nur ein anderes Kleid. Das Kleid ist ihm mit seinem Leben gegeben worden, und er ist in das Leben getreten wie ein Jüngling in einen geistlichen Orden. Ihm fehlt der Hintergrund, das heißt: er darf nichts als Hintergrund akzeptieren, er darf nichts vergessen. Die Natur ist ihm niemals Hintergrund, sie ist immer neben ihm, ein Bild neben dem andern. Er ist Symbol, noch Symbol. Man kann sagen, alles, dem der Hintergrund fehlt, ist Symbol. Je mehr der Mensch

von seinem Hintergrunde in sich aufnimmt, desto mehr bildet er sich zum Symbol. Er ist aber nicht wie der Mensch auf den Bildern des Burne-Jones Symbol seines eigenen Schicksals; er ist Symbol des großen, alles beherrschenden göttlichen Willens, der die Geschöpfe durchdringt.

Gerade darum, weil alle die Menschen nur bildliche Ausdrücke eines und desselben Wollens sind, weil alle nur Puppen, das heißt: Kleider mit Köpfen und Händen sind, scheint es, als wäre an jedem etwas, woran ihn der andere nicht kennt, womit er dem anderen ausweicht. Ein Geist scheint in ihnen zu leben, dem sie nur schlecht mit ihrem Ausdruck dienen können, als wären sie sich selber fremd und dem Kleide, das sie tragen, und als wüßten sie nicht, wozu sie da seien. Ihre Augen wissen nicht, was ihre Hände tun. Sie scheinen Fragen zu stellen, auf die ihnen nichts im Bilde antworten kann. Sie stehen still, und ihre Augen blicken nach Horizonten, die ihnen der Maler nicht zu ziehen vermochte; sie gehen umher wie suchend, und ihr Blick ist starr. Um sie herum ist alles klar und erklärt, und doch scheinen sie hilflos. Die Worte, die sie sich zu sagen haben, sind einfach wie die Texte in ihren Gebetbüchern und die Lieder, die sie singen, und doch horchen sie wie auf etwas, das sie nur halb verstehen. Weil es diesen Menschen so heiliger Ernst um ihr Leben ist, darum erscheint auf ihren Bildern alles wie ein Spiel; weil sie keine Illusionen haben, sprechen sie stets in Bildern, und ihre Worte klingen wie von ferne; und weil ihnen das Heiligste natürlich ist, darum sieht alles Alltägliche um sie wie ein Wunder aus.

Ich weiß sehr gut: an und für sich sind diese Menschen nur Puppen, noch Puppen. Wenn sie weinen sollen, ver-

ziehen sie das Gesicht. Sie tun dann wie Kinder, denen man sagt: Mach ein Gesicht! Wenn sie klagen, so heben sie nur die Hände; wenn sie fromm sind, so falten sie diese. Von ihren Tugenden und Lastern können sie selber nicht sprechen, sondern die Kronen und Schwerter, die Gürtel und Ringe, die sie tragen, die Tiere, die sie begleiten, tun es. Diese Frau da auf dem Teppich, die das Schwert in die Scheide steckt, bedeutet die göttliche Gerechtigkeit, jene andere, die im Becher das Blut des Erlösers auffängt, ist das Mitleid. Das ist gewiß gut zu wissen. Auf einem anderen Teppich mag dieselbe Frau als Maria Magdalena, auf einem dritten als Schöne Hersilia oder eine von den Sibyllen figurieren. Es sind wirklich nur Puppen, sie figurieren... Das ist ihr Formleben und nur die eine Wahrheit; die andere Wahrheit lebt in ihren Augen, die noch nicht erkannt haben und darum wie durch Wunder irren; sie lebt in den Blumen, die keine Wurzeln haben und doch blühen; sie lebt in den Wegen, die sich immer treffen und wie in Irrgärten nirgendhin zu führen scheinen; sie lebt in den Tieren, die da sind, als hätten sie keinen Willen, und Gebärden machen, als erschienen sie im Traume; sie lebt in allem, wofür es weder Zeichen noch Begriffe gibt, weil es jeder, ohne zu wissen, erlebt hat; sie lebt wie alles Lebendige, weil etwas darin ist, von dem es nichts weiß.
Wie sie da vor uns erscheinen, so leben sie alle voneinander und zueinander. Wenn man hier einen Menschen, dort eine Burg, da einen Hirsch aus dem Ganzen nähme, so hätte man unversehens eine Puppe, ein Kartenhaus und ein schlecht gemachtes Spielzeug in der Hand. Diese Menschen leben, weil sie an einem großen Rhythmus teilnehmen; und dieser ist nicht so sehr in wie über ihnen,

heute ihr Gott, morgen ein Fest, ein Gebet. Sie haben keine Einsamkeit, nur sehr viele Eremiten; und es gibt auf der ganzen Welt nichts so wenig Einsames wie ein Eremit auf einem alten Bilde. Sie können nicht allein sein, und darum sind sie alle und immer da. Das ist das Geheimnis ihres Lebens und das Wunder der Kunst, die sie gebildet.

Und jetzt will ich sagen, was für mich am weitesten den Sinn der Bilder begreift: diese Menschen schaffen sich noch keine Distanz zueinander, sondern empfangen diese von einem andern, von Gott, von dem, was über ihnen lebt. Sie leben lange vor Kant und vor dessen transzendentaler Ästhetik. Sie wissen noch nichts von Gegensätzen. Ein modernes Bild stellt einen Gegenstand in Bewegung dar, indem sie diesen mit etwas, das in Ruhe ist, kontrastiert; auf den primitiven Bildern scheint immer eine ganze Bewegung aus zwei halben zu bestehen. Sie sind noch ganz absolut und glauben die ganze Erde zu haben, wenn sie alles Sichtbare nebeneinander stellen, und wissen noch nicht, daß nichts im Himmel und auf Erden ist, das nicht in einer Brotkruste, die man ißt, enthalten wäre, wie der große alte Astrolog und Mystiker meinte. Sie wissen noch nichts von der Relativität der Dinge, von deren Trug und der Perspektive, weil sie alles dies leben. Ja, sie selbst leben die Perspektive, die unser Leben immer nur auf Augenblicke, die einander folgen, bannt; und darum ist alles so gegenwärtig auf ihren Bildern; und was dem Auge nahe ist, ist groß, und was ferne liegt, klein wie Spielzeuge; und die Menschen sind Marionetten, denen man die Distanzen gesteckt hat; und jetzt agiert es mit vollen Gebärden und großer Lust und bleibt doch immer auf derselben Stelle,

und nur die Augen staunen, weil sie das einzige am Menschen sind, was selbst Gott nicht zum Bilde machen kann, es sei denn, er schlüge es blind.

DER ABBÉ GALIANI

Possible que j'ai eu tant d'esprit!
.... Er über sich selbst.

ABBÉ Galiani war sehr eitel, doch mochte es ihm nicht einmal geträumt haben, daß ein großer Denker einer späteren Zeit ihn den tiefsten Geist seiner Zeit nennen würde. Ich weiß nicht, ob Nietzsches Urteil gerecht ist; Nietzsche brauchte Galiani, und darum erhob er ihn. Ich weiß aber, daß Galianis Geist anders war als der seiner Freunde in Paris, und nur mit diesen darf er verglichen werden. Denn daß Galiani nach Paris kam, ist das einzige Ereignis seines Lebens, und daß er nach zehn Jahren Paris wieder verlassen mußte, ist ein Ereignis für die Literatur des XVIII. Jahrhunderts. Wir haben die Briefe, die er seinen Freunden schrieb, und in ihnen, fast nur in ihnen, Galianis Geist.

Galiani war Abbé; das hieß damals so viel wie alles und nichts. In seiner Jugend, die er in Neapel, seiner Geburtsstadt, verlebte, schrieb er Farcen, Abhandlungen über Horaz, den Vesuv; er stand mit vielen Gelehrten seiner Zeit in Briefwechsel; später gab er sich mit Nationalökonomie ab und schrieb seine *Dialogues sur le commerce du blé.* „Vers 1750“, sagt irgendwo Voltaire, „la nation rassasié de vers, de tragédies, de comédies, de romans, d'histoires romanesques et de disputes sur la grâce et les convulsions, se mit à raisonner sur le blé.“ Aber Galianis Dialoge scheinen Aufsehen erregt zu haben; ein anderer Abbé mußte im Namen des Königs erwidern,

und später wurden sie sogar verboten. Doch das ist alles noch nicht Galianis Geist.

„On me dit, qu'il a beaucoup d'esprit," sagte Ludwig XV. nach der ersten Audienz, die er Galiani gewährt, der der Gesandtschaft vom Hofe Neapels als Sekretär zugeteilt war, zu einem aus seiner Umgebung, und dieses Wort wurde in Paris schnell bekannt und öffnete dem Abbé die Salons. Drei von diesen waren damals berühmt: der Salon der Madame d'Epinay, der Geliebten Grimms und Freundin Rousseaus, dieser geistvollsten „Schwester aus der philosophischen Gemeinde", wie man die Freundinnen der Philosophen damals nannte; der Salon der de Lespinasse, der Freundin d'Alemberts, die ebensoviel Liebe zur Vernunft wie Torheit in der Liebe besaß; „die große Synagoge" endlich, wie der Salon Holbachs hieß, dieses flachsten Gesellen unter den Predigern, Patriarchen und Jesuiten der Vernunft. Hier verkehrte Galiani, und hier begründete er seinen Ruf, der beste Causeur von Paris zu sein. Man muß die Berichte seiner Freunde über ihn lesen, um seine Erscheinung in den Salons zu würdigen.

Er war klein, beinahe ein Zwerg, mager und agil wie ein Polichinell. Kaum daß er die Gäste begrüßt hatte, verlor er sich unter ihnen, suchte sich einen Schemel in der Nähe des Kamins, nahm die Perücke, die er gewöhnlich schief wie eine Narrenkappe trug, ab, und seine kleinen klugen Augen beobachteten. Traf ihn irgendein Wort, so trat er vor und begann zu sprechen. Er sprach oft zwei Stunden lang, und alle horchten, und niemand unterbrach ihn. „Mais son rôle joué", sagt Marmontel, „il n'était plus rien dans la société." Traurig und stumm ging er in seine Ecke, und es schien, als hätte er wieder auf das Stichwort zu warten, das ihn

auf die Szene rufen sollte. Er räsonierte nicht wie die anderen, er erzählte kleine Geschichten. Man verstand damals alles und vergaß wieder alles, und das scheint der italienische Polichinell bald gemerkt zu haben, und darum erzählte er gern Geschichten. Es ist doch komisch, von Tugend und Vernunft zu sprechen und dabei ein schlechtes Gedächtnis zu haben. Er mag seine Zuhörer wie Kinder angesehen haben, die töricht und zum Spiele die Kleider von Erwachsenen anziehen, und sooft er sprach, vergaßen sie die schweren Kleider und großen Worte. Wo ist da der Polichinell? Galianis Geist war anders als der seiner Freunde. Galiani blieb allen den großen und kleinen Philosophen im Grunde fremd. Er hatte viel Stil, schon darum. Sein Geist fühlte sich bedingt, bedingt durch die Leidenschaft, durch alles mögliche, das ihn stumm und traurig machte, und worüber er nur gelacht haben würde, wenn man ihn darnach gefragt hätte. Der Geist der großen und kleinen Philosophen war absolut, war nichts anderes als Geist, Geist auf alle Fälle und verpflichtete höchstens zur Vernunft, und von Vernunft spricht ein Polichinell niemals.

Ich habe gesagt, daß die Leidenschaft Galianis Geist bedingt hätte. Das ist gewagt. Galiani war nur unanständig; nicht frivol, das war damals jeder, aber unanständig, beinahe gemein, ein Bock und ein Affe, wie Nietzsche sagt. Er hatte keine kleinen Intrigen und Abenteuer, er konnte nicht lieben, und wäre es auch nur für einen Tag gewesen, er log sich und den anderen nichts vor, er war – wenn ich so sagen darf – leidenschaftlich unanständig, schamlos, und darum war, wenn er in die Gesellschaft ging, alles an ihm, was nicht Geist war, wie das Kleid eines Harlekins, das er um seine Schamlosigkeit gewor-

fen hatte. Und diese Leidenschaft bedingte seinen Geist, und darum hatte er mehr Stil als die anderen.
„Sein Körper war der eines Harlekins," sagt Marmontel, „aber auf ihm trug er den Kopf eines Machiavelli," beeilt er sich hinzuzufügen. Man nannte ihn auch allgemein Machiavellino. Nun zunächst, Galiani war Italiener, und er war es mehr, als er wußte oder wollte und sein schönes Französisch es verriet. Die Begriffe der großen und kleinen Philosophen waren ihm fremd, er hatte überhaupt keine Begriffe. Und darum ist er so modern, darum vergißt man seine Sätze nicht. Wer hat denn heute noch für die Tautologien des XVIII. Jahrhunderts ein Gedächtnis? Der Geist dieser Menschen bewegte sich in einem Zirkel; er kam immer bei denselben Begriffen an, von denen er ausgegangen war. Galianis Geist war eine Energie und nichts weiter. Die anderen ordneten, er schuf; die anderen hatten Geist, trotzdem daß sie ‚unvernünftig' waren; Galiani hatte Geist, weil er ‚unvernünftig' war. Der anderen Ideal war die Vernunft, und ihr Leben eine Folge von manierlichen und unmanierlichen Intrigen. Im ganzen schufen sie Großes, im kleinen waren sie verlogen. Galiani aber war Komödiant; und darin liegt seine Überlegenheit. Er ist aufrichtiger als die anderen. Er besitzt nicht die große und einfache Aufrichtigkeit Machiavellis, er lebte zweihundert Jahre später, und da es lächerlich wäre, kurz vor der Revolution die Ideen des *Principe* vorzutragen, so nahm er sich komisch. Das ist in letzter Folge nur Stilgefühl, aber ich sagte schon, Galiani war Künstler.
Galiani hatte keine Begriffe, d. h.: er ließ sich nicht von Begriffen leiten, er fand sie. Und doch bewegen gleichsam seine Dialektik zwei Begriffe, ohne daß er sie nennt:

der Begriff der *virtù* und der Begriff der *fortuna.* Sie sind das Erbe seines Lehrers Machiavelli, und über seine Philosophie könnte man die Worte schreiben, die dieser über das 25. Kapitel seines *Principe* setzte: „Quanto possa nelle umane cose la fortuna e in che modo si gli possa ostare." Nur eigenartig vergeistigt sind sie bei Galiani, gleichwie etwa das Motiv eines griechischen Vasenbildes in einer Ode von Keats vergeistigt ist. Für das XVIII. Jahrhundert war die große *virtù* des Menschen die Vernunft. Man lasse sich nicht irreführen: der Egoismus des Helvetius ist auch nur ein anderer Ausdruck dafür. Das Urbild des Menschen war der „Adam der Vernunft", wie Taine es einmal nennt, jener Begriff Mensch, der übrig bleibt, wenn man irgendeinen lebendigen Menschen der Sitten und Vorurteile, der Kultur überhaupt entkleidet. Für Galiani ist die Tugend des Menschen der Instinkt, die Rasse, alles, was am Menschen lebendig ist. Die Vernunft ist eine *virtù,* die sich selbst jeder Möglichkeit einer *fortuna* beraubt hat; die Rasse ist die *virtù,* die sich an jeder Möglichkeit einer *fortuna* stärkt. Ja, die Möglichkeiten der *fortuna* sind des Menschen eigenste *virtù, fortuna* ist nichts als potentielle *virtù* und *virtù* virtuelle *fortuna* – ich übersetze absichtlich die beiden Ausdrücke nicht, *virtù* heißt ebensowenig Tugend, wie Pathos Leiden. Wenn nun Galiani behauptet, des Menschen Erziehung sei dessen Instinkt, so meint er dasselbe. Der vernünftige Mensch wäre für ihn jener, dessen *virtù* die *fortuna* erschöpft hätte. Die Vernunft ist für ihn ein Ende und kein Anfang, die Erziehung ein Selbsterproben, ein Lebendigmachen der Instinkte. Wie muß er nicht Nietzsche gefallen haben, und wie weit hat er sich nicht von seinen Zeitgenossen entfernt, wenn er

schreibt: „Toute la morale est un instinct, mon cher ami, et ce n'est pas l'effet de l'éducation qui change, altère ou contraire la nature; les sots se l'imaginent; tout est au contraire l'effet de la nature même, qui nous indique et nous pousse à donner cette éducation qui n'en est que le développement.“ *(Dialogues sur les femmes.)* Galiani ist nicht Moralist im Sinne Voltaires, Fontenelles, Helvetius' oder Duclos', er ist Künstler; von allen französischen Philosophen ist ihm nur Vauvenargues verwandt, dieser einzige Jüngling unter den vielen alten Junggesellen des Jahrhunderts. Galiani fragt nicht, was in uns Geist und was Materie, was Natur und was Kultur sei, sein Geist kennt zunächst nur eine Tatsache, und diese einzige Tatsache seines Geistes ist das Leben. „Il faut vivre avec ses maux. Le problème est de vivre et pas de guérir.“ Welch großer Glaube liegt nicht in dem Satze – man möchte und muß auch sagen: trotz Galiani – und wie gut verträgt er sich nicht mit einer Maxime des ungleich edleren Vauvenargues: „Le vice fomente la guerre, la vertu combat. S'il n'y avait aucune vertu, nous aurions toujours la paix!“ Galiani fragt auch nicht, was gut und böse sei, er fragt, ob etwas genug *virtù* habe, um *fortuna* zu haben, er zerlegt alles Lebendige in das, was in ihm *virtù* und das, was *fortuna* ist. „Cela me prouve“, sagt er vom Helden, „que l'héroisme consiste dans une opiniâtreté de notre part combinée avec les hasards heureux.“ Das ist seine Auffassung des Helden. Sie ist zunächst nicht sentimental und dann auch nicht nordisch. Der Fatalismus, den wir mit der Idee des Helden zu verbinden pflegen, ist für ihn ein Begriff der Barbaren, und ich würde in seinem Geiste sprechen, wenn ich sagte: Das Schicksal ist nur ein sentimentaler

Zufall, wie die Vernunft nur eine sentimentale Klugheit ist. Uns klingt das zynisch, aber der Zynismus ist hier, wie so oft, nur die Oberfläche eines sehr tief liegenden und fest wurzelnden Gefühles, des Gefühles: Ich will das Leben seiner Zufälle und damit mich selbst des Lebens nicht berauben. Ich kann hier nicht untersuchen, wie unendlich groß der Unterschied zwischen der nordischen Schicksalsidee und dem „Fatalismus der Barbaren" ist. Galiani kannte ihn ebensowenig, wie seine Zeit diesen verstand. Zum Verständnis von Galianis Geist genügt es zu wissen, daß auch seine Auffassung des Helden einen Begriff der Kultur bedingt. Er unterscheidet gar nicht zwischen Kultur und Natur und schließt nicht aus. Galiani schließt nie aus und akzeptiert immer, er akzeptiert die Natur auf alle Fälle, und dieses Akzeptieren ist seine Kultur.

Galiani versteht den Menschen dort, wo dieser, noch undefiniert von Glücksfällen, nach dem Leben ausblickt, er liebt das Unbestimmte, das Untreue, das Mögliche am Menschen und das Unmögliche der Begierden, die Stärke und Schlauheit, das Bereitsein. „Le grand homme de notre siècle doit être quelque chose d'indéfinissable. Il faut qu'il n'ait ni les vertus ni les vices, dont on parle dans tous les livres de morale." Machiavelli ist deutlicher und, weil er zu Fürsten spricht, vor allem weniger theoretisch: „Bisogna, adunque, essere volpe a conoscere i lacci, e lione a sbigottire i lupi." Beide aber sind sehr logisch, und Galiani begründet die Tugend seines „großen Menschen", indem er vom Tiere und der Rasse überhaupt sagt: L'inconstance est une loi physique de toutes les espèces d'animaux. Sans elle point de fertilité, point de variété, point de perfectibilité.

Nietzsche nennt Galiani einen Zyniker. Er war es ohne Zweifel, aber mit demselben Rechte könnte ich ihn einen Skeptiker oder einen Pragmatisten nennen. Es wäre mir leicht, Belege dafür zu erbringen. Heute sagt er zynisch, das Freiheitsbedürfnis des Menschen sei angeborene Faulheit, und morgen, es sei eine notwendige Illusion, ohne die es weder eine Gerechtigkeit noch ein Gewissen gebe. Er spricht beide Male mit Überzeugung. Galiani glaubt entschieden nicht an etwas Unveränderliches, an das Sein, an die ewigen Ideen, nicht aus Ranküne gegen ein System, sondern weil er überhaupt nicht glaubt. Er war Komödiant und wußte um die Unehrlichkeit großer Worte. Er wußte auch, daß der Glaube eine innere Tatsache sei, die nicht erst der Stütze einer Philosophie bedürfe, daß kraft des Glaubens jeder Mensch ein Held, kein einziger aber ein Philosoph sei, und daß es Heuchelei und Schwäche sei, wenn die Menschen aus halben Tatsachen und halbem Glauben eine ganze Philosophie oder einen ganzen Gott sich zusammenflicken. Galianis Tatsache war der Erfolg, die Tat, der Ausdruck: das Ideal des Tyrannen und auch das des Komödianten. Er gehört zu jenen Menschen, deren Grund ein Spiegel und deren Treue eine Maske ist. Ich erinnere an Stendhal und Browning. Seine Ethik gibt daher den Menschen nicht einen Grund, sondern Ausdruck. Theoretisch schließt sie einen prachtvollen Glauben an die Unerschöpflichkeit des Menschen ein; sie ist da die Ethik des Schicksals, das den Menschen wie mit einem Winken des Götterauges auffordert, sich selbst vor ihm zu begründen; praktisch ist es die Ethik des Tyrannen und des Komödianten. Aus einem gewissen Gesichtspunkte bildet für mich eine eigenartige Verschmelzung des Tyrannen und Komödianten den Künst-

ler, und Galiani war Künstler. Er ist nicht Ideologe und weiß nicht zu sagen, was besser sei: das Gesetz oder die Freiheit; er ist Künstler und kennt einige Beispiele eines schönen Vertrages – jedes Kunstwerk ist ein Vertrag. „Si vous ouvrez les portes à la liberté du language, au lieu de ces chefs-d'œuvre d'éloquence voici les remontrances, qu'un parlement fera: Sire, vous êtes un s... j..... f.... Au lieu de ces chefs-d'œuvre de polissonnerie du jeune Crebillon on lira dans un roman un amant dire à sa dame: Je voudrais, mademoiselle, vous..... fi! l'horreur!" Man lese auch folgende andere Stelle über die Freiheit: „S'il y avait un seul être libre dans l'univers, il n'y aurait plus de Dieu, il n'y aurait plus de liaisons entre les êtres; l'univers se détraquerait; et si l'homme n'était pas intimement convaincu toujours d'être libre, le moral humain n'irait plus comme il va." Galiani fragt auch hier nicht wie alle grundlosen Idealisten, ob die Freiheit eine Tatsache oder ein Betrug sei, er ist wiederum Künstler und sagt, die Freiheit sei eine notwendige Illusion.

Es ist merkwürdig, wie Galiani immer recht hat; man möchte beinahe sagen, seine Zeit habe gegen ihn unrecht gehabt. Aber wo ist das Recht und wo das Unrecht? Illusionen sind im Spiegel, was der Enthusiasmus im Leben ist, aber was sind alle Spiegel gegen ein einziges Leben! Nur Spiegel. Und wenn das Recht der Spiegel weise ist, so ist das Unrecht des Lebens göttlich. Und ich muß hier einen tiefen Satz Galianis zitieren, den tiefsten, der im XVIII. Jahrhundert französisch geschrieben wurde: „La morale s'est conservée parmi les hommes, parce qu'on en avait parlé, et jamais didactiquement, toujours éloquemment ou pratiquement. D'abord que les

Jésuites s'avisèrent, de la réduire en système, il la défigurèrent horriblement. En effet la vertu est un enthousiasme." Die Tugend ist ein Enthusiasmus – nun diese Tugend besaß der Abbé nicht. Aber ein anderer besaß sie. Galiani hat Rousseau in Paris nicht kennen gelernt. Rousseau hatte die Eremitage schon verlassen und sich von seinen Freunden losgesagt, als Galiani nach Paris kam. Es würde ein eigenes Schauspiel gewesen sein, die beiden Männer im Salon nebeneinander zu sehen. Sie wären die einzigen starken Gegensätze gewesen, die das geistige Paris von 1760 hätte aufweisen können. Rousseaus Herz war groß genug, um ein Schicksal zu messen, aber er war verlogen; seine Psychologie war die von Lakaien und von Weibern, die man braucht; seine Laster heimlich, verschämt, unglücklich. Galiani war von Natur aus schmutzig, seine Psychologie war frei und über seine Zeit hinwegblickend; dem Schicksal hielt er eine Maske vor. Ihm fehlte aber der Enthusiasmus, und diesen besaß Rousseau. Und darum hat dieser über mehr als hundert Jahre von allen Geistern den größten Einfluß auf die Gefühle der Menschheit gehabt, während es von jenem nur einige Briefe gibt, die wenige kennen.

SÖREN KIERKEGAARD

DER VATER UND DER SOHN

DAS Leben der Geweihten ist stets einfach. Man kann von den Geweihten sagen: Es widerfährt ihnen nichts anderes als das eigene, einzige Leben; dies genügt. Das Leben der Geweihten ist sozusagen ganz ohne Umstände. Den anderen, den ins Leben Geworfenen, widerfährt stets mehr, als ihnen entspricht, widerfährt stets das Fremde, das Zufällige, ja das Unerhörte; für die Geweihten aber genügt es, daß sie geboren wurden: mit ihrer Geburt bekamen sie alles, das ganze mögliche Leben. Die alten Mythen der Helden der Tat, der Geweihten des äußeren Lebens, drücken dasselbe aus, indem sie den verzauberten Leib des Helden an einer Stelle verwundbar machen: Achilles an der Ferse, Siegfried an einer Stelle so groß wie ein Lindenblatt zwischen den beiden Schulterblättern, Simson am Haupthaar. Diese Helden haben einen kleinen Fehler mit ihrer Geburt mitbekommen, wie man sagt. Alles Schwerste ist der Kraft ihres geweihten, reinen Lebens leicht wie ein Spiel, bis das Schicksal sagt: des Ungewöhnlichen ist nun genug, und dem Helden das Gewöhnlichste, das Menschlichste, das Dümmste, der Tod zufällig an dieser kleinen Stelle widerfährt, welche die Geburt offen gelassen hat. Bei den Helden, den Geweihten des Geistes ist dieser kleine Fehler die Tatsache ihrer Geburt selbst; die Geburt ist das kleine Loch, das die Natur in sie geschlagen hat, die Geburt ist die Wunde. Mit der Geburt ist alles Notwendige für sie geschehen, mehr kann ihnen nicht widerfahren. Darum erfährt der Geweihte der Tat am Ungewöhnlichen das Gewöhnliche, und der

Geweihte des Geistes am Gewöhnlichen das Ungewöhnliche.
Kierkegaard war ein Geweihter des Geistes, und sein Leben war – von außen gesehen – einfach, gewöhnlich, tatenlos. Man sah ihn viel auf der Straße und im Theater; jedermann in Kopenhagen kannte ihn, er galt für sehr witzig und einen guten Gesellschafter. Er sprach gern mit Kindern und Leuten aus dem Volke, mit Dienstmädchen, Fuhrleuten usw. Zu Hause war er unzugänglich. Wer des Abends an seinem Hause vorüberging, konnte die lange Flucht der Zimmer erleuchtet sehen; Kierkegaard ging dann von Zimmer zu Zimmer, in jedem waren Papier und Tinte. In fünfzehn Jahren war auf diese Weise eines der umfangreichsten Werke des Jahrhunderts entstanden. Um sich zu erholen, unternahm er mehrmals im Monat lange, einsame Fahrten in Seelands Buchenwäldern. Kierkegaard liebte jeden Menschen, er nahm auch den unbedeutendsten ernst; nur die Öffentlichkeit war ihm widerwärtig, eine große und sehr schlecht gespielte Komödie. Er lehnte sie ab, und nur wo die Öffentlichkeit das, was ihm als Höchstes galt, die Religion fälschte, trat er gegen sie auf. Seine letzten Jahre waren in diesem Sinne öffentlich, die Jahre seiner einzigen Tat, in diesen Jahren schrieb er die blutigen Pamphlete auf die dänische Geistlichkeit. Aber mit dieser Tat hatte sich seine Lebenskraft erschöpft, eines Tages fiel er ohnmächtig auf der Straße zusammen, man trug ihn ins Spital, wo er bald darauf verstarb, von fast allen seinen Freunden verlassen.
Das Schicksal seines Lebens war der Vater. Der alte Mikael Pedersen Kierkegaard war ein strenger, pünktlicher, königstreuer und gottesfürchtiger Mann. Aus tief-

ster Armut war er zu Reichtum gekommen; die Leute mußten ihn beneiden, so sehr schien ihnen in diesem Leben alles gelungen, und sie durften den alten Kierkegaard einen nennen, auf dem Gottes Segen ruhe. Doch er wußte es anders: Mikael Pedersen war von heimlicher Angst untergraben, schwermütig und ein Verzweifelter. Da das Kind einst vor vielen, vielen Jahren auf der jütländischen Heide die Schafe eines fremden Herrn hütete und Hunger litt und fror, trat es eines Tages auf einen Hügel, hob die Hand zum Himmel auf und fluchte Gott dafür, daß Gott ihn, ein unschuldiges Kind, also Hunger leiden und frieren ließe. Seit diesem Fluche nun, sagte der Alte, sei es ihm in der Welt gut gegangen. Er wurde reich, der Fluch brachte seinem Leben wirklich Segen, aber dieser wirkliche Segen seines Lebens wurde der Fluch der Seele. Der Greis noch konnte den Fluch des Kindes nicht vergessen. Wenn es ihm nach dem Fluche noch viel schlechter gegangen wäre, der alte Kierkegaard würde sich glücklich gefühlt haben, der Fluch gesühnt worden sein, und er wollte alles begriffen haben. So aber lebte der Fluch fort, ganz heimlich, in den Segen gehüllt und vom Segen genährt. Und das war seine Angst und Verzweiflung, und nur die vollkommene Unterwerfung unter den Willen seines furchtbaren, verborgenen Gottes konnte ihn am Leben erhalten. Niemand begriff ihn außer seinem Sohne, denn der Sohn liebte den Vater, wie den Sohn wiederum nur der Vater begriff und liebte; das sind des Sohnes eigene Worte. Und mit der Liebe des Vaters übernahm der Sohn auch des Vaters Angst und Verzweiflung. Nie durfte Sören mit andern Kindern spielen, die harte Erziehung in den strengsten, dunklen Begriffen der Herrn-

huter machte das Kind früh-alt und nahm ihm alles Unmittelbare und gab ihm die Schwermut. „Ich bin schwermütig geboren und kam als Greis auf die Welt." Der Fluch des Vaters wurde des Sohnes Schwermut, und gleichwie der wirkliche Segen des Vaters Fluch, so verschloß und nährte der Witz die Schwermut des Sohnes. So verstand der Sohn den Vater, so verstand der Sohn sein eigenes Leben, so verstand er schließlich das Leben des Christen – als einen Widerspruch, als das Paradox. Ödipus hatte gefrevelt, aber er wurde gestraft, und jeder Grieche konnte die Strafe an dem ausgestoßenen, geblendeten König sehen: sie war klar und vernünftig – so, noch einmal, hätte der Alte es auch haben wollen, und sein Sohn wäre ihm so froh in den Fluch gefolgt wie Antigone dem thebanischen Könige in die Verbannung nach Kolonos. Auch Job war reich und gottesfürchtig, Jehova wollte Jobs Gottesfurcht versuchen und machte darum den reichen Job arm, Job aber blieb gottesfürchtig, und Jehova machte den armen Job wiederum reich – wie sollte es anders geschehen: auch so hätte es der alte Kierkegaard haben wollen, mit dem Glauben des reichen-armen Job hätte er es wohl noch aufgenommen, dieser Glauben ging nicht über den Verstand. Sein Gott aber strafte ihn unbegreiflich mit dem Glück, sein Gott schenkte ihm ein reiches, schönes, ein gesegnetes Leben und ließ es ganz in seiner Hand und sagte ihm nur: Dieses reiche, schöne, gesegnete Leben ist Schuld.

Was der Vater litt, das sah klar der Sohn. Was der Vater fühlte und verschwieg, das mußte der Sohn sagen. Was der Vater im Glauben, das mußte der Sohn im Geiste begreifen – die Schwermut. Der Sohn mußte sagen, daß der Geist ganz im Glauben liege und gleich-

sam nie mit sich und dem Glauben fertig werde, und er mußte sagen, daß der Geist niemals groß genug sei, um im Glauben zu ruhen wie das Kind im Schoße der Mutter. Und der Sohn mußte sich den Geist von dort holen, woher der Vater den Glauben genommen – aus der unendlichen Schwermut. Die Schwermut war des Sohnes Erbe, des Sohnes Geburt, des Sohnes Kindschaft, und der Sohn durfte sie nicht vergeuden. Er hätte ja die Schwermut in einem zügellosen Leben ersäufen, er hätte sie in Gedichte bringen, er hätte ihr mit seinem Leben ein Ende machen können – sein Schicksal aber war der Vater, auch der Vater hatte seinen Fluch nicht vergeudet, nicht an das vergeudet, was wie ein großer Segen schien. Was der Sohn an seiner Schwermut verbrochen hätte, das würde er an seinem Vater verbrochen haben. So hatte sich der Vater im Sohne geschaffen, und so mußte sich der Sohn im Vater sehen.

„DAS SCHÖNE LEBEN“

KIERKEGAARDS Leben war geweiht mit der Schwermut. Das Leben der Geweihten, sagte ich, ist einfach, d. h. auch: wenn den Geweihten scheinbar ein ganz kleiner Teil des großen fremden Lebens, irgendein Glück oder auch ein Unglück, zustößt, so müssen sie darin stets das ganze Leben erfahren, und dieses ganze kann immer nur das eigene Leben sein. Das heißt weiter: sie selbst möchten sich schon für ihre Person mit dem ganz kleinen Teil des großen, fremden Lebens begnügen und heimlich mit ihrem kleinen Glück oder Unglück tun und es niemandem verraten; aber die Schwermut, die sie besser kennt, weil sie ihre Weihe ist, reicht ihnen mit dem kleinen Teil des großen, fremden Lebens das ganze, das eigene Leben,

und sie müssen es bewahren. Das heißt noch bestimmter: Kierkegaard wollte sich nach dem Tode seines Vaters mit Regine Olsen, einem ganz kleinen Teil des großen, fremden Lebens, einem jungen, sehr hübschen, sehr lebenslustigen und artigen Mädchen, verheiraten, Kierkegaard war mit Regine Olsen schon verlobt, nach einem Jahre aber löste er die Verlobung wieder auf. Warum? An den üblichen Antworten hat es nicht gefehlt: man konnte wieder einmal von der Unmöglichkeit einer Dichterehe reden, Schopenhauer zitieren, auch mit gewohnter Gebärde auf Beatrice, Laura, Dulcinea und Goethe hinweisen und schließlich ganz besonders modern und naturwissenschaftlich die Gründe in Kierkegaards schadhafter Gesundheit suchen. Nur der Eigensinn könnte alle diese Gründe leugnen; aber trotzdem ist es töricht, klüger sein zu wollen als Kierkegaard selbst, da Kierkegaard alles wußte und einem alle Gründe ließ. Kierkegaard hat doch selber alles gesagt, ja er hat viel mehr getan: er hat sein Verhältnis zu Regine Olsen gedichtet, und wenn ein Kierkegaard sein Leben dichtet, so tut er es nicht, um die Wahrheit zu verbergen, sondern um sie überhaupt sagen zu können. Wer die Schwermut nicht versteht, der wird ihn allerdings nicht begreifen, aber Kierkegaard sagte und wußte es: Ich bin schwermütig. In Regine Olsen begegnete ihm das schöne, reiche, unmittelbare, grundlose, kindliche Leben. Er hätte es dichten mögen; ja wirklich, da er dieses Leben sah, mußte es ihm vorgekommen sein, als hätte er es einmal – vor einer Ewigkeit – gedichtet, so durchsichtig schien es ihm. Er hätte sich dieses fremden Lebens lange unendlich erinnern mögen, er hätte es verführen und schnell genießen können und dann gleich sterben wollen, er hätte

sich in ihm vergessen mögen und dann nie mehr dessen erinnern wollen; er durfte aber Regine Olsen nicht als ganz kleinen Teil des Ganzen, als Weib besitzen, er durfte das Ganze, das Leben, die Schwermut nicht mit ihr teilen.
Wenn er Regine Olsen seine Schwermut hätte mitteilen können, so würde diese Schwermut deren Wesen, das am Fremden hing, entwurzelt haben. Regine Olsens Liebe wäre an seine Schwermut verschwendet gewesen, seine Schwermut hätte ihr Leben gefälscht; aber auch seine Schwermut wäre an die Liebe vergeudet worden, und die Liebe hätte seine Schwermut betrogen, wie allemal der Teil das Ganze betrügt. Kierkegaard hätte die Schwermut verloren und Regine Olsen die Kindlichkeit, denn das wußte, das sah Kierkegaard so deutlich wie nichts anderes: genau dort, wo die anderen Menschen, die glücklich am Fremden hängen, die Kindlichkeit haben, hatte er die Schwermut, das Erbe des Vaters, und darum mußte er verzweifelt an sich selbst hängen.

DIE SCHWERMUT

GANZ allgemein: Die Schwermut kann vieles, alles, Wunderbares, ja sie tut unaufhörlich Wunder, der Mensch darf sie nur nicht, um keinen Preis mit einem anderen Menschen teilen, denn die Schwermut ist der Widerspruch des Menschen mit sich selbst. Die Menschen können sich in der Liebe, im Haß, im Glauben, im Zweifel einen, aber niemals in der Schwermut, da die Schwermut stets beides zusammen ist: Haß und Liebe, Glauben und Zweifel. Der Mensch will die Liebe, gut, aber die Schwermut, die ihn besser kennt, reicht ihm den Haß – nicht, weil sie eigensinnig wäre (der Mensch nur ist

eigensinnig und will die Liebe), sondern um des Ganzen willen, denn im Haß hat der Mensch dann auch die Liebe, das weiß die Schwermut, das lernt der Mensch von seiner Schwermut, die ihn besser als er sich selbst kennt und dem Menschen daher stets beides, das Ganze reicht.
Die Schwermut war Kierkegaards Element; alles traf ihn in der Schwermut. Was nicht bis in seine Schwermut reichte, davon erfuhr er nichts, das blieb ihm fremd. Diese wunderbare, einzige Schwermut, die nur begreift, wer sie besitzt, hat eine Tugend, die ebenso wunderbar und einzig ist wie sie selbst: Gleichwie die Kindlichkeit sich in Wünschen äußert und der Wunsch wirklich, auch vor Gott, die Tugend und Tat des Kindes ist, genau so äußert sich die Schwermut im Betrug. Zwischen dem Kind und allem Fremden, der großen, weiten Welt, lebt der Wunsch; zwischen der Schwermut und dem Fremden, der großen, fremden, unendlichen Welt, lebt der Betrug. Wie der Wunsch das Gebilde und die Tat des Kindes, so ist der Betrug das Gebilde und die Tat des Schwermütigen. Oder wie der Dichter in seinen Bildern, so lebt der Schwermütige in seinem Betrug. Der Schwermütige ist nicht einfach der Eigensinnige, der Schwermütige ist doppelsinnig. Der Schwermütige ist noch weniger einfach irgendein Einsamer, ein Verfluchter, eine starre Forderung, ein unerfüllter Wunsch, die Schwermut kann sich nicht allegorisieren, denn auf diese Weise würde sie ganz platt, zu einer Sentimentalität werden und verloren gehen und verschwätzt werden, nein, nein, nein: der übliche, schnelle Melancholiker ist gar nicht schwermütig, sondern nur höchst überflüssig; die wahre, die echtgeborene Schwermut muß ihre Einsamkeit in Geselligkeit, ihren Fluch in Segen, ihren einzigen Gedan-

ken in die tollste Phantasie hüllen, dann erst wird sie nicht vergeudet und gemein, dann erst findet die Schwermut im Betruge ihren Ausdruck, wie das Kind im Wunsche. Was man so im allgemeinen Schwermut nennt, das ist meist nur der Vorwand für etwas sehr Irdisches, Zeitliches, für einen Band Gedichte oder ähnliches. Kierkegaards Schwermut war anders, sie war kein Vorwand oder, wenn man will, nur der Vorwand eines Göttlichen. Aber das Göttliche kann der Mensch auf die Dauer nicht betrügen, und um den Betrug am Göttlichen los zu werden, mußte Kierkegaard das Menschliche betrügen – und das war seine Schwermut. Um sich zuletzt nicht selbst zu betrügen, mußte Kierkegaard die Menschen betrügen – sich selbst in den Menschen betrügen – das war, noch einmal, seine Schwermut, sein Doppelsinn.

„DIE MÖGLICHKEIT"

KIERKEGAARD hätte ehrlich nicht klagen dürfen: ‚Ich bin niemals Kind gewesen.' Es könnte ihm einer darauf erwidern: ‚Mein Lieber, du warst doch schwermütig.' Oder Kierkegaard hätte ehrlich ebensowenig klagen dürfen: ‚Ich habe nie gelebt.' ‚Mein Lieber,' müßte man ihm da erwidern, ‚du hattest ja die Möglichkeit.' Wie gesagt, Kierkegaard hatte unrecht, wenn er klagte, aber in einem gewissen Sinne hatte er wieder recht. Denn es besteht doch ein Unterschied zwischen der Kindlichkeit und der Schwermut, zwischen der Tat und der Möglichkeit, und zwar gerade dort, wo niemand den Unterschied sucht. Für den Kindlichen wählen Gott oder das Schicksal oder das Leben oder der Zufall; der Schwermütige aber hat selbst zu wählen. Als Herakles, das große Kind, am

Scheidewege stand, war er nicht allein, nein: da kamen die zwei allgemein bekannten Frauen zu ihm, das Leben selbst also oder Gott, wie man es nimmt, und ließen ihn zwischen sich, zwischen der Tugend und dem Laster, wählen. Was immer man sagen mag, diese Wahl war nicht schwer, und Herakles würde sehr einfältig gewesen sein, wenn er nicht die Tugend gewählt hätte. Darum war ja schließlich die Tugend mit dem Laster zugleich aufgetreten. Zu dem Schwermütigen nun kommt niemand, der sich irgendwie ausweisen könnte, überhaupt niemand, weder eine Tugend noch ein Laster. Der Schwermütige kann sich einigemal um sich selbst drehen, ohne jemand anderen als sich selbst wahrzunehmen, der Schwermütige ist tatsächlich bei sich wie bei einer zweiten Person, und er hat für sich selbst und das heißt hier auch: gegen sich selbst zu wählen, ganz in der Stille, ohne gleich Herakles allen Neugierigen ein unterhaltendes und erbauliches moralisches Schauspiel zu bieten. Und der Schwermütige hat natürlich nicht zwischen der Tugend und dem Laster zu wählen, diese Wahl bleibt den großen Kindern und allen Leuten ohne Einbildungskraft, nein: er hat zwischen sich und sich, zwischen sich und der Möglichkeit, zwischen sich und dem Betrug zu wählen. Im Bilde gesprochen: der Schwermütige ist gar nicht auf irgendeinem Scheidewege; Scheideweg – das ist Theater; nein: die Möglichkeit, der Betrug sind kreisrund um ihn. Und doch muß er wählen, und diese Wahl ist ungeheuer schwer. Herakles hat, sagen wir, in fünf Minuten gewählt, der Schwermütige hat im Augenblicke zu wählen, aber doch so, daß er dann ausgerechnet sein ganzes Leben bis zur Todesstunde brauchte, um ganz sicher zu sein, daß er sich damals in jenem Augenblicke

der Wahl nicht geirrt habe. Und das ist nicht leicht. Kierkegaard hat so gewählt, er brauchte ganz genau sein ganzes Leben, dreiundvierzig Jahre, um zu wissen, daß er sich nicht geirrt habe. Und er würde mehr gebraucht haben, wenn er länger gelebt hätte. Wenn man schon den Scheideweg will – Kierkegaard war eigentlich fort und fort am Scheidewege, und so war die Bahn seines Lebens schwieriger als die Bahn der Tugend des Herakles. Diese Wahl also ist schwer; kein Gelehrter, kein Charakter, nur das Genie, das stets Kind und Greis zugleich, d. h. schwermütig ist, kann hier wählen: zwischen sich und sich, zwischen sich und der Möglichkeit, zwischen sich und dem Betrug. Denn zuerst scheint es dem Schwermütigen, diesem andern Kinde, als ob er selber ganz im andern, im Betruge, in der Möglichkeit stäke, so daß ihm gar nichts vom eigenen Selbst übrig bleibe. Im Augenblicke sind beide einander zum Verwechseln ähnlich: er und die Möglichkeit, und wer kein Genie und nicht gleichsam wie ein Schlafwandler ist, der kann schon, ohne im gewöhnlichen Sinne unsittlich zu sein, das eine statt des anderen greifen – im Augenblicke. Und darum muß auch im Augenblicke, ohne Überlegung – wer hier überlegt, betrügt – gewählt werden. Weil aber das eigene Selbst so schwer von der Möglichkeit zu trennen ist, muß der Schwermütige das Mögliche sehr gut kennen, er muß durch die ganze Möglichkeit hindurch bis an der Möglichkeit äußerste Grenzen, er muß wie um sein ganzes Leben, er muß durch die fremden Länder der Sünde bis dorthin, wo die Sünde steilab in das Meer des Todes fällt, gereist sein, um sich selbst, das heißt: die Tugend zu wählen und zu besitzen, denn dann erst hat wirklich ein ganzes Leben einem großen

Augenblicke gedient, denn dann erst darf der Greis vor dem Kinde in die Kniee sinken. Mit anderen Worten: der Schwermütige muß die Möglichkeit geliebt haben, um sie zu hassen – sonst könnte er sich ja irren – der Schwermütige, nur er und nicht das Kind, muß einmal in der Möglichkeit seine ganze Kraft, seinen Segen, empfunden haben, um sie jetzt Schuld und Fluch zu nennen, der Schwermütige muß die ganze und jede einzelne Möglichkeit gewünscht haben, wie nur ein Kind wünschen kann, um also den Wunsch, der ihm nie erfüllt wurde, zu bereuen.

Und Kierkegaard liebte die Möglichkeit. Er hätte mit jeder Möglichkeit tauschen wollen, sogleich und für immer. Keine Möglichkeit war ihm fremd, er umfaßte in der Möglichkeit alles Menschliche. Kierkegaard war stets wie außer sich über alles andere und Fremde, Kierkegaard liebte die Form, den Schein, das Leben der bloßen, ja eitlen Wünsche, er liebte die Liebe, die Helden, er liebte die Griechen, Kierkegaard hätte Sokrates sein wollen und zugleich Alkibiades, er hätte Odysseus sein wollen und zugleich der Bettler, der den Heimkehrenden zuerst erkannte, er hätte sehr gut sein wollen und sehr schlecht, er konnte sich als Verschwender denken und als Geizhals, als einsamer Schiffer draußen am Meere gegen die schwedische Küste zu und als Nero, Kierkegaard liebte alles und immer auch das Gegenteil von allem, Kierkegaard liebte alle Dinge bis in deren Tod hinein, ja Kierkegaard liebte auch noch den Tod, der Tod noch schien ihm leicht und schön. Doch, sooft er also alle Länder der Liebe, des Segens, der goldenen Möglichkeiten durchreist hatte, war ihm nichts von allem geblieben, und müde und erschöpft und leer kehrte er zurück in die

große, öde Burg seiner Schwermut, in die große, öde Burg des Fluches, in der schon sein Vater schwermütig gehaust hatte, und er haßte seine Burg und wußte, daß nur die Schwermut, der Fluch, ihn ausgeschickt habe in die fremden Länder der Möglichkeit, die er liebte, und er haßte die Möglichkeit, denn die Möglichkeit war seine Schwermut. Die Möglichkeit war der ewige Trugschluß seiner Schwermut, sie war der Betrug seines Lebens, die große Liebe zum Möglichen war Selbstliebe, die Sehnsucht des Narcissus. Und er begriff in der Möglichkeit seinen Leib, und er schlug willig diesen blühenden Leib an das Kreuz der Schwermut, denn nur, nachdem er die Möglichkeit getötet hätte, würde er die Schwermut loswerden. Was soll noch das Kreuz, wenn der Leib an ihm gestorben ist? Kierkegaard sah sein Leben an als eine ewige Flucht vor der Möglichkeit, und in seinem Leben das Leben des Christen und dessen erhabenen Vorbildes.

DIE INNERE TAT

DIE Menschen verwechseln gewöhnlich beides miteinander und, was noch schlechter ist, sie raten dem einen zum anderen, und haben im Notfalle eben mit beiden Mitleid, was das schlechteste ist. Die Menschen möchten, daß der Ritter der Schwermut sofort irgendeine äußere Tat tue, das heißt: daß er gleich sage, was er wolle, und sie lehre, was er wisse, daß er auf die Kanzel oder auf die Bühne trete, daß er heirate und arbeite, daß ihm ein Sohn geboren werde usw. Und doch hat der Ritter der Schwermut, der inneren Tat für nichts anderes zu sorgen, als daß seine Tat eine innere bleibe, daß er nicht zu früh sich äußere, daß er sich nicht zu früh ein Ziel setze, daß er nicht plötzlich abbreche und ausweiche, daß er

sich nicht, indem er auf die Kanzel steige oder die Bühne betrete, verrenne und nicht mehr weiter könne. Der Fall ist, noch klarer ausgedrückt, der: Kierkegaard litt an zu viel Reflexion. Das versteht auf seine Weise jedermann, und wenn die Mittelmäßigen und auch die, welche gewöhnlich nicht wissen, daß sie im Grunde mittelmäßig sind, davon hören, so raten sie natürlich dem an zu viel Reflexion Leidenden, er solle handeln. Das ist nun falsch oder besser mittelmäßig. Wenn einer an zu viel Reflexion leidet, so ist das ein Zeichen, daß seine Reflexion unvollkommen sei, und wenn er es vermag, muß er sie vollkommen machen, denn dann erst ist sie mehr als Reflexion, dann erst wird sie zur Tat, zur inneren Tat. Kierkegaard mußte sich also zu Ende reflektieren, wenn er die Reflexion, sein Leiden, loswerden wollte.
Kierkegaards Dasein war eine ununterbrochene Dialektik, d. h. Kierkegaard erlebte nur, was er zugleich überwand. Er war wahr, nicht indem er eine Kanzel oder die Bühne betrat und vor einem versammelten Publikum rief: Ich bin wahr, und: Seht meine Wahrheit und nehmt auch davon so viel, wie jeder verträgt! Nein, Kierkegaard war wahr, indem er den Betrug in sich selber überwand. Kierkegaard machte, wenn ich so sagen darf, keine Pause zwischen Erleben und Überwinden, Kierkegaard war fortwährend in Aktion. Kierkegaard überwand nicht die Wirklichkeit, um dann einfach wie die gewöhnlichen Menschen zu sagen, daß er anderer Meinung sei, er mußte die Möglichkeit überwinden, um zu sich selbst zu kommen, er mußte die Schwermut überwinden, um die innere Tat zu vollenden. Kierkegaard durfte weder billig bei einer anderen Meinung, noch auch glänzend bei einer bloßen Dichtung stehen-

bleiben, denn aus einem sehr hohen Gesichtspunkte sind eben auch die Dichter nur – anderer Meinung. Kierkegaard mußte den Dichter in sich überwinden – so hoch wurde bei ihm gespielt – um zu sich selbst zu kommen. Denn auch die Dichtung wäre für ihn nur eine äußere Tat geblieben. Er durfte also auch damit seine Reflexion nicht unterbrechen, daß er schnell ein Gedicht machte, wozu ihm Ästhetiker wohl geraten haben würden, nein: seine Reflexion mußte vollkommen sein und alle mögliche Dichtung gleichsam aufkaufen. Und in der Tat, Kierkegaards Reflexion bestand keineswegs in einer Menge kleiner Skrupeln, sondern war die herrliche Einbildungskraft eines großen Dichters, so man diese umkehrt. Kierkegaard kehrte seine Einbildungskraft gegen sich selbst, und das war seine Reflexion, nicht mehr und nicht weniger, ganz genau das – eine umgekehrte Einbildungskraft.

Kierkegaard brauchte also nicht zu fragen: Wie komme ich zu einem Gedicht?, sondern er, der in jedem Augenblicke sich reproduzierte, mußte die Frage so stellen: Wie gewinne ich überhaupt Dasein, wie werde ich primitiv, wie gewinne ich Religion? Religion war für ihn einfach das Primitive, nur in der Religion waren alle Menschen gleich, d. h. primitiv. Seine Religion war keine unglückliche Liebe zur Dichterexistenz, wie das schnelle Kritiker oft wiederholen – das wäre ihm für ein ganzes langes Leben zu billig gewesen – sondern die unglückliche Liebe zu Gott, zum primitiven Dasein. Und das war eine seiner großen Behauptungen, nur die unglückliche Liebe zu Gott sei glücklich, nur wer die Sünde und den Spott erfahren habe, lerne den Glauben, und dadurch allein unterscheide sich das Christentum von allen

anderen Religionen, daß dem Christen gelinge, was keinem Liebhaber gelingen will: aus einer unglücklichen Liebe eine glückliche zu machen – ohne den Gegenstand zu wechseln.

Die deutschen und französischen Melancholiker vor Kierkegaard: Hamlet, Werther, Benjamin Constants *Adolphe*, Lenau, Friedrich Schlegel haben alle die Frage so gestellt: „Wie werden wir Dichter? Wie ist es zu verstehen, daß wir bei so viel Geist nicht das Geringste tun können, ein Gedicht oder, wenn wir schon Dichter sind, eine Tat? Wie kann es möglich werden, daß wir bei so viel allgemeiner Liebe schließlich auch ein Weib nehmen und einen Sohn zeugen? Es müßte doch möglich sein! Warum nicht?" Und jeder beantwortete diese Fragen auf seine Art: der eine beging Selbstmord, der andere schrieb das ersehnte Gedicht, der dritte heiratete seine Geliebte oder auch nicht, oder er wurde Minister oder auch nicht, und Friedrich Schlegel ging zum Katholizismus über. Ich spreche von ihnen, weil sie – geistesgeschichtlich – Kierkegaards Vorläufer sind. Sie alle waren berufen und wußten darum; Kierkegaard aber hatte den entscheidenden Mut, der allen fehlte. Sie alle waren kostbar, solange sie sich als Ausnahmen gebärden durften, sie fanden aber nicht den Weg von der Ausnahme ins Allgemeine, wohin sie wollten, d. h. in dem Augenblicke, da sie das Allgemeine verwirklichen, da sie zu sich selbst kommen sollten, wurden sie gewöhnlich oder begingen Selbstmord oder wurden wahnsinnig. Kierkegaard allein rettete die kostbare Ausnahme. Diese deutschen und französischen Melancholiker waren alles gebrochene Naturen, irgendwie unheilbar, oder Menschen, die schließlich an Auszehrung sterben mußten, wenn sie

sich nicht rechtzeitig, gleich Friedrich Schlegel, einer Mastkur unterziehen wollten. Keiner unter ihnen war von ganz reiner Rasse, wie man zu sagen pflegt. Ja, Friedrich Schlegel war typisches Halbblut. Ihre Melancholie hatte schließlich den Grund in einer verborgenen Unfruchtbarkeit, sie brachen mit ihrer Melancholie nicht durch. Sie mußten sich über sie hinwegtäuschen. Ihre Melancholie war wie die Schönheit junger Mädchen, dann werden diese Mütter und .... Ihre Melancholie, sage ich, war wie die Schwärmerei der Jünglinge im Alter der Pubertät, dann werden sie Männer und .... Kierkegaard hat seine Schwermut nie, in keinem Augenblicke verraten. Und wer darum von Kierkegaards Schwermut spricht – ja, zuletzt sagt der nicht mehr als: dieses Pferd hat Rasse, diese Blume ist schön. So konnte er sie verbergen, daß sie aussah wie eine Schönheit, wie eine Freude, wie eine hohe Geburt. Friedrich Schlegels Melancholie hatte Absichten, ohne daß er es wußte – erst später kamen sie heraus, zunächst hatte Friedrich Schlegel wohl nur Mitleid mit sich selbst. Friedrich Schlegel war nicht gleich gewöhnlich, auch das zeigte sich erst später, nein: er hatte einfach und von vornherein nicht genug Einbildungskraft, etwas fehlte ihm immer, denn – das sieht man deutlich – er wollte vieles ganz direkt, sofort und grob haben. Die Reflexion Kierkegaards war vollkommen, und in ihr besaß er, ohne sie zu berühren und zu verraten, die ganze Welt. Man kann es auch so sagen: Friedrich Schlegel hatte Geist, Witz, Ironie, weil der Philister ein Philister ist. Das ist gewiß sehr schätzbar, nützlich und unterhaltend, man verdient damit auch den Adel für die eigene Person. Friedrich Schlegel ärgerte sich gleich Heine und allen Geistreichen am Phi-

lister, aber abgesehen davon, daß jeder Ärger die Einbildungskraft stört, so wird man mit dem Ärger am anderen bald sich selbst ein Ärgernis, und Friedrich Schlegel ärgerte sich schließlich über den Philister nur deshalb, weil er den Philister in sich selbst spürte, und hier, im Ärgernis, steckt im letzten Grunde seine Melancholie. Friedrich Schlegel bekämpfte und, wenn man will, überwand den Philister, seine Wirklichkeit, und wurde siegreich die Möglichkeit eines Nichtphilisters, wurde Friedrich Schlegel, wurde der Paradoxe usw. Kierkegaard dagegen hatte es leichter und schwerer – leichter: weil Friedrich Schlegel die rohe Arbeit, die Überwindung der Wirklichkeit, des Philisters schon getan hatte, schwerer: weil Kierkegaard die Möglichkeit, Friedrich Schlegel, den Dichter, den Geistreichen, den Witzigen zu überwinden hatte, um zu der neuen, ewigen Wirklichkeit seiner selbst, des Einzelnen, zu kommen.

DER ÄSTHETISCHE MENSCH

ER ist im Augenblicke des Genusses vollkommen. Was andere mit der Anstrengung eines ganzen Lebens nicht erreichen, das hat er im Augenblick oft mit einem einzigen Gedanken, mit einem Wort, mit einem Witz: die Herrschaft. Der ästhetische Mensch lebt von Augenblick zu Augenblick und besitzt den Schein eines unendlichen Daseins. Weil er beides nur genießt, das Gute und das Böse, so scheint er jedem, der sich zu entscheiden hat, überlegen. Der Gegenstand an und für sich birgt für ihn keine Gefahr. Es gibt für ihn überhaupt keinen Gegenstand, da er alles und in allem nur sich selbst genießt. Wenn der ästhetische Mensch sich im Augenblicke zu behaupten vermöchte, wäre er gleich Gott. Seine

Gefahr aber liegt im nächsten Augenblicke oder besser: zwischen zwei Augenblicken. Seine Gefahr ist die Leere zwischen den Augenblicken. Immer wieder muß er durch die eigene Leere hindurch, darüber hinweg hilft ihm niemand. Und immer mühsamer wird es ihm, den nächsten Augenblick zu erreichen, bis ihm schließlich dazu die Kraft fehlt und der ästhetische Mensch in sich selbst, in seiner Leere, in der Verzweiflung ertrinkt. Die vielen Dinge, die er früher zu besitzen schien, kehren sich gegen ihn und starren ihn an wie die Masken von Toten; jetzt sieht er, daß sie ihn besessen haben und nun verwerfen. Er war exzentrisch, und die Menschen bewunderten darin eine Freiheit; jetzt hat er wohl den Mittelpunkt, aber dieser Mittelpunkt, dieses Innerste ist Verzweiflung.

Kierkegaard war ein Ästhet, sein Genuß an den vielen Dingen war vollkommen, und seine Ästhetik dankte nicht frühzeitig zugunsten einer sozialen oder bürgerlichen Moral ab; alles wurde ihm so sehr zu einem Genießen, daß er für sich nur den Geist behielt. Während aber dieser Geist des Genusses einem Keats oder Flaubert oder Wilde genügt, weil sie diesen immer wieder reproduzieren, ging Kierkegaard darüber hinaus. Aber darüber darf man sich nicht täuschen: er begann als Ästhet, denn gleichwie der Heilige nur darum die vollkommene Tat der Entsagung tun kann, weil er des vollkommenen Genusses mächtig ist, so mußte Kierkegaard den vollkommenen ästhetischen Genuß kennen, um den Geist und Wert der vollkommenen inneren Tat zu begreifen.

Der ästhetische Mensch ist wesentlich charakterlos, passiv, er ist in fortwährender Auflösung begriffen, und er kann darum nicht gerichtet werden: d. h. er kann nur sich

selbst richten – mit seiner Verzweiflung. Wenn nun dieser ästhetische Mensch Charakter, d. h. seinen ihm wesentlichen Charakter bekommt und innerhalb dieses Charakters zur Tat schreitet, so kann das nicht bedeuten, daß er sein Genußleben aufgebe und sich verheirate, nein, so kann das nur bedeuten, daß er dämonisch werde. Was der dämonische Mensch tut, das tut er aus Verzweiflung. In Nero ist beides ineinandergeflossen; Neros Charakter ist Verzweiflung. Nero reagiert auf den Betrug mit der Lüge. Kierkegaard definiert das Dämonische als die Angst vor dem Guten. Der Dämon ist innerlich unfrei und hat Angst vor dem Freien, und er haßt das Gute, das andere, weil dieses ihn befreien und damit die Unfreiheit, ihn selbst vernichten würde. Hinter der Verzweiflung lauert der ewige Tod, der ästhetische Mensch kann nur sterben, und dagegen wehrt sich sein Charakter, der Dämon, und darum verrammelt er dieses Loch, das in den Tod, in seine Wahrheit, führen müßte, mit der Lüge. Der dämonische Mensch betätigt sich in der Lüge – ganz naiv und natürlich, gleichwie der ästhetische Mensch im Genusse sich, seine Verzweiflung belügt. Der Dämon produziert die Lüge wie der Künstler das Bild. Er ist der heroische Lügner, er kämpft, noch einmal, mit der Lüge gegen seinen Tod und den „Sieg der Wahrheit". Er sagt also nicht etwa heute eine Lüge und morgen wieder eine und zieht sich dazwischen zurück und bereut vielleicht gar ab und zu – der Dämon verrät nicht die Lüge, denn damit würde er sich selbst, seine Verzweiflung verraten, nein: der Dämon produziert die Lüge in jedem Augenblicke und ist von vollendeter Schamlosigkeit, sein Gesicht ist eine Maske, und er offenbart seine Lüge niemals umsonst, seine Lüge ver-

führt unmittelbar, d. h.: sie verführt nicht so, daß sie dem Verführten etwas übrigließe, an dem sich dieser noch retten könnte, sie verführt durchaus das Ganze, das Herz, und kehrt des Menschen Innerstes nach außen. Nero mordet den, welchen er ürchtet – Nero kann seine Angst nicht besser ausdrücken – und der Dämon reproduziert sich im Menschen. Mit anderen Worten: Der Dämon verführt nur seinesgleichen. Faust kann nur von Mephistopheles verführt werden, alles andere wäre Stümperei. Und die alten Mönche spürten im Geringsten, in einem Nichts, im Augenblicke die List des Teufels, nicht weil sie mit dem Teufel eine geläufige theologische Vorstellung verbanden, sondern weil ihr Wesen so auf die Freiheit, auf Gott, auf das All gespannt war, daß sie nur von ihrem Gegensatz, einem Nichts, einem Augenblicke, einer Täuschung, vom Teufel verführt werden konnten.

DAS ETHISCHE

DAS Ethische ist die mittlere Stufe, der Übergang. Der ethische Mensch ist noch nicht das ganze Große, der Einzelne, und nicht mehr das im Augenblicke stets Verlorene, er ist die Ordnung. Der ästhetische Mensch ist die falsche, der religiöse die wahre Ausnahme, der Weg aber vom einen zum anderen führt durch das Allgemeine, durch eben das Ethische. Nur wer hier stecken bleibt, wird mittelmäßig. Der ethische Mensch hat also darum nichts so sehr zu betreiben, wie daß der Weg ins Religiöse offen bleibe. Der religiöse Mensch hat die Ewigkeit, der ethische Mensch siegt in der Geschichte.

Die Griechen – in Kierkegaards Auffassung – kamen nicht weiter als bis zum Ethischen, der Held konnte in Griechenland wirklich, ohne lächerlich zu sein, ein

Tugendmuster sein, der Grieche konnte sich in der Tugend vollenden, der Grieche konnte seine Tugenden der Reihe nach aufzählen, die Tugend war ein Wirkliches, ein Dasein, die Tugend war Ruhm und der Ruhm von ewiger, von größter Bedeutung. Für den Christen dagegen ist das Ethische nur ein Mittleres, ein Weg . . .

Wenn man Kierkegaard gefragt hätte, wo er das Ethische, das wahre „Tugendmuster", die Bürgertugend im modernen Leben suche, so würde er uns weder auf die Politik noch auf ethische Vereine, sondern auf die Ehe gewiesen haben. An einem Griechen würde er ein politisches Streben noch begriffen haben, in Athen schien ihm Politik etwas Reales, hier konnte die Politik noch den ganzen Menschen in Anspruch nehmen. Im modernen Leben muß die Politik die Persönlichkeit fälschen, weil sie stets nur einen Teil der Persönlichkeit braucht, und alles, was die Persönlichkeit fälscht, galt Kierkegaard für unmoralisch. Kierkegaard fehlte im höchsten Grade jeder Sinn für nationale und soziale Fragen. Für ihn war das dänische Volk einfach „schlecht erzogen". Und darum war Kierkegaards politisches Glaubensbekenntnis sehr einfach: Gehorche dem König, dem Parlament, dem Richter, gehorche überhaupt, wem du gehorchen mußt, bist du ein Pfarrer, dem Bischof; zahle pünklich alle Steuern, im übrigen verschwende nicht den kleinsten Gedanken daran! Die Bürgertugenden der Griechen sollte und konnte der Christ in der Ehe verwirklichen.

Kierkegaard wäre selbst gerne in die Ehe getreten und war lange Zeit unsicher, ob er diese „Instanz überspringen" dürfe. Doch sah er immer klarer, daß es für ihn nur einen Weg gebe, seine Natur, seine Sinnlichkeit, seine Einbildungskraft – drei Ausdrücke für dasselbe –

legitim, ohne das Überspringen einer Instanz, zu überwinden, und das war die schriftstellerische Produktion. Kierkegaard war weder ein antikes Tugendmuster, noch ein Ritter, noch ein Ehemann, nein: er produzierte. Die Produktion war für ihn alles: Tugend, Ehe, Geschichte, Ruhm, Maß. Er durfte in seiner Produktion nie ein Ende, sondern stets nur den Weg sehen, und darum durfte er nicht zu früh abschließen oder etwas zur Unzeit sagen.

Kierkegaards Produktion hatte ein Ziel, und dieses Ziel war die Tat, war das religiöse Dasein. Und nur um dieses Zieles willen war die Produktion gut, ein Ausdruck des Ethischen, sonst hätte sie ihn in jedem Augenblick zum Ästhetischen verführen müssen. Seine Produktion war ein inneres Drama, d. h. er stellte nicht Werk neben Werk und ließ das Publikum staunen, Kierkegaard produzierte – gleichwie Hamlet Komödie spielt –, um zuletzt die Tat zu tun und richten zu dürfen.

In diesem Sinne ist Kierkegaards Werk das wundervoll aufgebaute Drama einer Selbstentwicklung: Im ersten Akte handelt es von der Reflexion, von der Verzweiflung, vom Greise, der alles genossen, im letzten Akte stehen dann die Tat und das Kind. Äußerlich schon kennzeichnet Kierkegaard dieses dramatische Werden dadurch, daß er alle ästhetischen, ethischen und religiös-psychologischen Werke *(Entweder-Oder, Die Stadien, Der Begriff der Angst, Furcht und Zittern, Die unwissenschaftliche Nachschrift)* unter Pseudonymen, seine *Erbaulichen Reden,* seinen *Angriff auf die Christenheit,* die Schriften also, in denen er mit sich fertig ist und einfach nur mehr noch sagt, was er erfahren, unter seinem eigenen Namen herausgibt.

Wie nun dem ästhetischen Menschen objektiv der dämonische, so entspricht dem ethischen objektiv das Genie, der Held. Weder das Genie noch der Held bedeuten eine Vollendung des Menschlichen. Kierkegaard tritt hier der Anschauung der Romantiker entgegen, die am liebsten aus Gott ein dichterisches Genie und aus den Aposteln tragische Helden gemacht hätten, um „mit dem Ganzen auf geistreiche, menschliche Art fertig zu werden". Er konnte in diesen und ähnlichen Bestrebungen nichts anderes als den alten griechischen Anthropomorphismus auf Grund christlicher Erfahrung sehen, eine ihm widerliche Vermittlung zwischen Antikem und Christlichem, ein Ausweichen, einen Mangel an Ehrlichkeit und Psychologie. Das Genie und der Held sind für ihn noch in der Notwendigkeit befangen. Gleichwie er selbst, das Geistesgenie, produzieren muß und in der Produktion seine Abhängigkeit äußert, so produziert das Genie der Tat, so produziert der Held sein Schicksal. Der Held kann nicht über das Schicksal hinweg, ja er kann sich ohne das Schicksal gar nicht bewegen, das Schicksal wächst mit dem Helden, nichts kann das eine vom anderen losreißen. Man kann auch sagen, daß der Held von dem Schicksal verführt wird als von seinem Dämon; um frei zu sein und jeder Kunst des Verführers zu begegnen, muß er sich selber in das Schicksal, in seinen Dämon kehren. Der Held darf dem Schicksal nicht ausweichen, um auf neutralem Gebiete ein honetter Mensch zu werden, um „er selbst" zu bleiben. Das Geistesgenie und der Held hängen vom Augenblicke ab, vor und nach dem Augenblicke sind sie schwach und zaghaft wie Kinder und Frauen, ganz entschieden unter dem Mittelmaße menschlicher Kraft; der Augenblick

erst erhebt sie über sich selbst, und im Augenblicke nur können sie fallen. Das unterscheidet Macbeth von einem gewöhnlichen Mörder. Und ein Napoleon kann nie über die Daten seiner Siege hinwegkommen. „Darum kann ein Sekondeleutnant, wenn er ein Genie ist, Kaiser werden, die Welt zu *einem* Kaiserreich unter *einem* Kaiser umschaffen. Darum kann auch die Armee kampfbereit aufgestellt, die Situation für den Kampf absolut günstig und vielleicht im nächsten Augenblick verloren sein; eine königliche Schar auserlesener Helden kann vor ihm auf die Knie fallen, um das Kommandowort herauszupressen: aber er kann nicht, er muß auf den 14. Juni warten, und warum? weil dies der Tag der Schlacht von Marengo ist." (Aus *Der Begriff der Angst.)*

SOKRATES

KIERKEGAARD erkannte deutlich, daß nur die antike Tragödie im wahren Sinne auch religiös sei, denn für den antiken Menschen fallen die beiden Kategorien des Ethischen und des Religiösen zusammen. Der antike Mensch kam ebensowenig über sein Schicksal wie über die Schönheit hinaus zum Geist. Er blieb ein Träumer, wie im Zwielicht des Traumes gleich jenen edlen Heiden in Dantes Vorhölle; er blieb in der Schönheit befangen, und sein Geist wurde nicht mündig. Nur ein einziger Grieche wollte mehr als die Schönheit des Schicksals – Sokrates. Er wollte die Freiheit der Persönlichkeit, Sokrates suchte den Weg, der aus der Irr- und Traumwelt des tragischen Menschen herausführe in eine klare Welt des Geistes, doch auch Sokrates vermochte nur das Schicksal vorwegzunehmen und weise zu sein, indem er gestand, daß er nichts wisse; seine

Kraft war die „unendliche Resignation“. Die letzte Weisheit der griechischen Tragödie ist negativ, sie lautet im Chor des *Ödipus* ungefähr: Es ist ein Unglück, geboren zu werden. Sokrates übersetzt diesen Satz in seine eigene Sprache also: Ich weiß, daß ich nichts wisse, – und handelt. Und nur durch dieses einzige Geständnis seiner Unwissenheit trat Sokrates in die tiefste Beziehung zur griechischen Tragödie, die wahrhaftig eine Welt war. Sokrates überwand die Wirklichkeit und entwurzelte das Schicksal und legte in den Boden des Schicksals, des Nichtwissens, den Samen des Wissens, der Persönlichkeit, der Freiheit. Sokrates' Erkenntnis ist freilich negativ, das Positive aber an ihr war, daß Sokrates dies wußte. Sokrates kam bis an das mystische Tor der Weisheit, die zugleich die Liebe ist, gleichwie Vergil mit Dante nur bis an das Tor des Paradieses gehen durfte. Kierkegaard liebte Sokrates wie Dante Vergil. Sokrates lebte noch im Nichtwissen, in der Möglichkeit, in der Angst der Möglichkeit. Erst wer diese Angst der Möglichkeit erstickt, wer das Nicht-Wissen des Sokrates überwindet, darf durch das Tor der Gnade und erlebt die zweite Geburt.
Der tragische Mensch kämpft mit der Wirklichkeit, das will sagen, mit einem Gegenstand, der von außen an ihn herantritt und nicht in ihm ist; wer ihm diese Wirklichkeit aus dem Wege räumen wollte, der würde ihm jegliche Bewegung nehmen und ihn zudem noch lächerlich machen. Der tragische Held kann wohl plötzlich komisch werden – das wußte von allen Menschen zuerst Sokrates –, aber er muß auf alle Fälle aus sich heraus. Es hätte gar keinen Sinn und wäre vor allem durchaus nicht religiös, wenn man ihm raten wollte: Bleibe zu Hause, du stirbst doch ohnehin einmal, und ihm einstweilen

zur Beschäftigung einige häusliche oder bürgerliche oder allgemein-menschliche Tugenden überließe. Der religiöse Mensch ist keineswegs ein Mann, der, statt in die Wirklichkeit zu gehen, um dort nicht tragisch zu werden, jeden Morgen in der Kirche sitzt oder sonst in seinen vier Wänden sich häuslich, bürgerlich oder allgemeinmenschlich betätigt. Der religiöse Mensch ist weder der Tugendbold, noch der Ehemann, noch der Bischof, noch der Pfarrer; der religiöse Held ist gleichsam schon einmal der tragische Held gewesen, einmal – wann? Kierkegaard wußte das nicht ganz genau anzugeben, doch, er wußte es: vor einer Ewigkeit, ganz genau vor einer Ewigkeit. „Ich bin eine Ewigkeit zu alt, um Regine Olsen zu heiraten."

Der tragische Held will zum Schicksal kommen, zum Gesetz, zu einem Allgemeinen, indem er die Wirklichkeit besiegt. Der religiöse Held will nur zu sich selbst, und darum muß er die Möglichkeit, die Einbildung, sich selbst besiegen. Sokrates meinte, wenn er die Vernunft selber wäre, wenn er sich, seine Person der Vernunft gleichsetzen dürfte, so würde er die Gewißheit haben, würde er wissen; Sokrates, der Grieche, meinte, in der Vernunft, in der großen Ordnung der Dinge, wäre sein Nicht-Wissen überwunden. Das Nicht-Wissen des Christen nun ist anderer Art, es ist mehr, es ist ein Nicht-Leben, eine Dichterexistenz, die unendliche Möglichkeit, die Einbildungskraft, und alles das muß der Christ überwinden, nicht damit er wisse, sondern damit er lebe. Der Christ erfährt sein Nicht-Wissen viel konkreter und viel abstrakter zugleich als Sokrates, denn er fühlt: Indem ich Dichter bin, lebe ich nicht, sondern entäußere mich nur; indem ich in meinen Gestalten, in meiner Produk-

tion, in meinen Wünschen, in meiner Begierde lebe, bin ich vor mir selbst in steter Flucht, bin ich feige und ohne Erkenntnis, in die Möglichkeit fliehe ich vor mir selbst. Sokrates kann seine Persönlichkeit in der Vernunft schließlich nur auflösen, gleichwie das antike Individuum sich im Geschlecht, der Held sich im Schicksal auflöst. Für Sokrates schließt alles mit einer Gleichung. Für den Christen, den Irrationalen, steht die Persönlichkeit höher als die Vernunft, das Individuum über dem Geschlecht, der Held über dem Schicksal. Der Christ schließt erst mit dem Wunder der Schöpfung ab, mit jenem Wunder, das da nicht von der Vernunft, sondern nur vom Glauben erfaßt wird. Sokrates handelt, indem er weiß, indem er sich innerhalb der Grenzen der Vernunft weiß, als Bürger der Weltordnung, er lebt im Beweis, und der letzte, der vollkommenste Beweis ist sein freiwilliger Tod. Der Christ handelt nur in unmittelbarer Beziehung zum Wunder, er ist persönlich, seinem Geschlecht und Schicksal entrückt, um das Wunder bekümmert, er ist ein Ritter des Glaubens und kann nichts mit allgemeinen Sätzen beweisen, auch durch seinen Tod nicht, er muß durch sein Leben im Tode Zeugnis geben und ein Beispiel sein. Sokrates' Tod war, christlich genommen, zu viel und zu wenig, er war zu viel für die einzelne Persönlichkeit und zu wenig für das Allgemeine. Sokrates' Tod würde nur dann der Welt genug getan haben und die Welt verpflichtet haben, wenn von jetzt an jedes einzelne Individuum Sokrates gewesen wäre und ganz genau die Geschichte des Sokrates aus Athen gehabt hätte. Die Vernunft des Sokrates kann nur die Weisen erlösen, Sokrates' Tod ist gleichsam ein Schulbeispiel der Moral für Philosophen, es müssen immer wieder Philosophen unter

denselben Umständen zum Tode verurteilt werden, damit die Tat des Sokrates nicht plötzlich zu wirken aufhöre. Man könnte gar nichts gegen einen Menschen einwenden, der, vollkommen glücklich, Sokrates' Tod einfach vergäße und sagte: „Sokrates hatte Unglück gehabt", oder: „Es waren unglückliche Zeiten, da Sokrates lebte. Wenn Sokrates heute mit mir lebte, würde er gewiß so glücklich sein wie ich, da er ein vernünftiger Mensch war, wie ich es bin. Die Zeiten ändern sich. Ich möchte damals nicht gelebt haben." Für Sokrates gab es keine Sünde, nur Irrtum. Wer irrt, ist eben nicht weise. Die Sünde des Christen aber ist das Nicht-Leben; wer sündigt, der lebt nicht und bleibt sich selbst ewig fremd und stirbt. Und darum war Christi Tod eine Tat des Lebens und keine bloße Tugend des Weisen, dieser verband nicht Weise miteinander, sondern verknüpfte den Verbrecher und die Dirne mit der göttlichen Freiheit. Der Tod des Sokrates ist der letzte Ausdruck dafür, daß Sokrates sich selbst nicht betrogen habe; der sterbende Sokrates war wörtlich zu nehmen, Sokrates war kein Betrüger. Christi Tod ist der einzige Ausdruck dafür, daß er in „der Wahrheit lebte", Christus bewies damit nicht logisch seine Göttlichkeit, wie Sokrates mit dem Tode wörtlich seine Weisheit bewiesen hat, Christus stellte symbolisch das Leben in der Wahrheit dar und daß er die Wahrheit in jedem Menschen sei. Wenn Sokrates durch seinen Tod keinen einzigen von seiner Tugend überzeugt hätte, so würde er dennoch nicht sich selbst betrogen haben. Wer jedoch Christi Leben und Tod nicht symbolisch auffaßt, macht Christus zu einem Komödianten von dessen eigener Göttlichkeit, zu einem Spaßvogel. Denn darüber kommt der Christ nicht hinweg: Wenn Christus mit seinem Tod

nicht jeden einzelnen Christen verpflichtet hätte, würde dieser Tod nicht einfach umsonst gewesen – das wäre griechisch gedacht – o nein: Christus würde dann ein Betrüger gewesen sein.

Kierkegaard steht zum Glauben wie Sokrates zur Vernunft. Wenn Sokrates behauptet, daß er nichts wisse, weil er sich nicht bei lebendigem Leibe der Vernunft gleichsetzen könne, so gesteht Kierkegaard fort und fort: „Ich bin nur ein Dichter und lebe nicht im Glauben. Ein Fischerweib ist mir im ewigen Leben überlegen." Und wie Sokrates sich an die in alle schönen Zufälle verliebten Jünglinge seiner Vaterstadt wandte, so redete Kierkegaard, der Dichter, in seiner inneren, übertragenen Welt zu den in ihr Schicksal verliebten tragischen Helden, so redete er zu sich selbst, denn gleichwie jene schönen Jünglinge Athens nichts Höheres kannten als sich ihren Geliebten, diesen schönen Zufällen des Lebens, ganz hinzugeben, so hätte sich Kierkegaard in seinem Schicksal, in seinem Werke, in sich selbst vergessen wollen. Sokrates brauchte nur zu sehen, wie er die Schönheit der Vernunft gleichsetze, er konnte nur eine andere, höhere Harmonie lehren, er durfte nur die Harmonie des Traumlebens seiner Jünglinge auf die Harmonie eines vernünftigen Lebens gleichsam übertragen. Da seine Jünglinge das Gute im Schönen sahen, so mußte Sokrates sie das Schöne im Guten lehren. Sokrates lebte in der natürlichen Welt der harmonischen Schönheit und blickte in die Vernunft wie in deren Spiegel. Kierkegaard lebte in einer Welt, allwo zwischen Körper und Seele Zwiespalt herrscht, in der Welt des Geistes. Für Kierkegaard gab es keine natürliche Vermittlung zwischen Denken und Sein wie für jeden Griechen, wie auch noch für Sokrates.

DER RELIGIÖSE MENSCH

WIE werde ich Christ?' so stellte Kierkegaard die Frage nach dem Sein. ,Wie verwirkliche ich in mir selber heute in Kopenhagen das, was vor mehr als tausend Jahren zu Bethlehem in einem Stalle seinen Anfang genommen und auf Golgatha am Kreuze sein Ende gefunden hatte. Schließlich braucht es mich gar nicht zu stören, daß einmal vor mehr als tausend Jahren in Palästina ein Jude, der sich Gottes Sohn nannte, Wunder getan habe und am Kreuze gestorben sei, wenn es mir versagt sein soll, das Ganze selbst, persönlich, in meinem Leben zu erleben.'
Für Kierkegaard gab es zwei Wege, das Christentum zu verwirklichen: man muß es entweder resolut leugnen, bekämpfen und verfolgen, oder man muß es wirklich leben. Was dazwischen liegt, ist oft ein guter Gedanke, oft ein erhebendes Gefühl, zumeist Geschwätz am Sonntag, eine Not der Kirchgänger und eine Unterkunft für so und so viel Theologen; was dazwischen liegt, das ist Geschichte, Abschwächung, System, Hegels Versöhnung des Glaubens mit dem Wissen, Geniekult und Schwindel. Kierkegaard wollte „Ehrlichkeit". Das sagt er ebenso oft wie: „Ich bin nur ein Dichter." Kierkegaard wollte nicht, daß man sich das Schwerste, das Entsetzliche leicht mache, indem man darüber am Sonntag in der Frauenkirche eine erbauliche Rede halte.
Kierkegaard haßte jede Mediation und mußte vom Christentum sprechen, wie noch niemand vor ihm davon gesprochen hatte. Kierkegaard mußte das Christentum wagen, er mußte den Sprung – nicht wie Curtius vom Leben in den Tod, nein: er mußte, was viel gefährlicher ist, den Sprung vom Tod ins Leben wagen. Wo der römische Held das Leben hatte, dort hatte Kierkegaard

den Tod erfahren, dort war Kierkegaard ungezählte Male gestorben, und dorthin, wo Curtius den Tod fand, mußte Kierkegaard das Leben setzen. Mit anderen Worten: Kierkegaard mußte dort anfangen, wo der tragische Held aufhört. Am Ende der Bahn des tragischen Helden steht das Schicksal, und dort, wo der Christ den Weg beginnt, steht die Vorsehung. Die Vorsehung ist in das Schicksal eingehüllt. Alle Menschen, die den Christen nicht verstehen, nennen eine Kette von Unglücksfällen Schicksal, er allein darf sie Vorsehung heißen. Der Christ hat mit seiner bloßen Geburt sein Schicksal erfüllt, es braucht nicht mehr, als daß er geboren werde, um wie Ödipus gezeichnet zu sein. Die Erbsünde ist sein Schicksal; einmal, das heißt wieder: ganz genau vor einer Ewigkeit ist er an ihr gefallen wie der tragische Held an seinem Schicksal, am Nicht-Wissen fiel, und es wird des Christen zweites Schicksal sein, daß dieses ihn von seiner eingeborenen Sünde, vom Ur-Schicksal, von sich selbst befreie, denn was immer er tue, er kann nicht höher greifen als die Vorsehung, gleichwie ein Kind nicht über seinen Wunsch kann. Dem tragischen Helden wird gerade die Tat, die er tun muß, zur Schuld; der Christ hat es da scheinbar viel besser, denn er muß gar keine bestimmte Tat tun, er kann jede Tat und auch gar keine tun, ganz wie es ihm beliebt, er braucht zum Beispiel gar nicht ein großer König zu sein, er kann sich – sagen wir – durch seinen Beruf eines Papierhändlers jeder heroischen Betätigung für immer entzogen haben; nun aber, damit er vor Freude über diese Wahl- und Berufsfreiheit nicht außer sich gerate und hochmütig werde, wird ihm von vornherein erklärt, daß er an jeder Tat, die er tut, und selbstverständlich auch an jeder, die er versäumt, schuldig

werde – damit nicht gestritten werde, damit keine Ausnahmen gemacht werden können, damit nicht der König und – sagen wir – der Papierhändler sich irgendwo ausgleichen dürfen und einer zum anderen darum sage: Ich bin mehr als du. Was also so leicht scheint – Christ zu sein, da es gar keine heroischen Komplikationen mehr gibt – ist in der Tat ein Entsetzliches. Der Christ darf also in der Wirklichkeit gar nicht vorwärtskommen, er darf nicht den kleinsten Schritt wagen, ohne schuldig zu werden, der Christ gleicht ganz und gar einem Kranken, der sich abschließen muß, er darf auch nicht stehenbleiben, denn für ihn gilt absolut, daß er auch das tut, was er nicht tut, und darum an dem schuldig wird, was er – vielleicht aus Vorsicht – läßt, der Christ muß in sich zurück und sich gegen sich selbst kehren. Denn es steht so: die Sünde ist nicht etwa eine schlechte Tat, die man nicht tut, weil man sie ebensogut lassen kann, oder eine bösartige Wirklichkeit, der man ausweichen kann, wenn man von ihr durch den Nächsten Kunde erhalten hat, sie ist nicht etwas Häßliches, das man bei klarem Blick durchschauen müßte, auch kein verbotenes Spielzeug für Kinder, nein: die Sünde ist durchaus nur in der Möglichkeit, in den Gedanken, im Menschen zu suchen, ein „Pfahl im Fleische", eine Krankheit, ein Fieber. Dazu ist man Christ, daß man den Zauber der Sünde empfinde. Wer die Sünde nicht als Zauber empfindet, dem kann allerdings nichts geschehen, dafür ist er auch ganz und gar ohne Geist und Leidenschaft. Der Grieche kannte gar nicht die Sünde, oder sie war für ihn das gewesen, was man nicht tut, weil es schädlich ist. Der Christ dagegen ist in die Sünde wie verliebt, er ist in die Sünde verliebt mehr als das Kind in seinen Wunsch, denn noch

die Enttäuschung kann Sünde sein; mehr als der Jüngling in die Hoffnung, denn auch das, was dem Christen nicht erfüllt wurde, kann Sünde sein; mehr als der Mann in das Weib, denn auch die Enthaltsamkeit kann dem Christen Sünde sein; mehr endlich, als der Held in die Tat, denn auch das Leiden kann dem Christen Sünde sein. Der Christ ist in die Sünde wie in sich selbst verliebt, und darum muß er sich selbst loswerden, wenn er von der Sünde frei werden will. Der tragische Held würde wohl, so seine Tragödie zu Ende ist, einsehen, daß die bestimmte Tat, die er tun mußte, eine Versuchung gewesen wäre, und daß er also, wenn er nicht versucht worden wäre, Statthalter oder Richter oder sonst etwas hätte werden können. Der Christ ist vielleicht, wie gesagt, ohne die geringste Aussicht auf irgendeine tragische Verwicklung Statthalter oder Richter oder sonst etwas, aber gerade darum darf er nicht das Geringste tun, ohne in Versuchung zu geraten. Denn er wird nur von sich selbst, mit Allem und mit Nichts versucht. Und wenn es für ihn gilt, die Sünde zu fliehen, so heißt das so viel wie: er muß auch die Tat bereuen, die er nicht getan, er muß die Lust bereuen, die er in Wirklichkeit nicht gekostet, er muß die Sünde und das Leben bereuen, die er nicht verbrochen und das er nicht gelebt hat. Nur dann ist seine Reue tätig, ein inneres Tun, eine Entzauberung. Nur dann ist er durch seine Reue in Sympathie mit der ganzen Welt. Die Reue ist der umgekehrte Ausdruck der Angst vor der Möglichkeit, mit der Reue allein kauft sich der Christ von dieser Angst los. Wie der Dichter in seinem Geiste das vielfache Leben, so spiegelt der Christ in der Reue die Angst. Wie Sokrates durch die Dialektik zur Vernunft, wie der Held durch die Tat zum

Schicksal, zum Gesetz, so setzt sich der Christ durch die Reue zu Gott, zum Geist in ein unmittelbares Verhältnis. Der Christ ist unmittelbar nur in der Reue, die Reue ist die Tat seines Geistes und der Spiegel der Sünde und des Zaubers, und gleichwie ein Ding überallhin, nur nicht in seinen Spiegel kann, so können die Sünde und der Zauber, die überall sind, nicht in die Reue.
Bis zur Reue kam Kierkegaard, der Dichter. In der Reue atmete er die reine Luft des Geistes. Die Reue war über seinem Geiste, wie der Sturm über dem Meere ist. Die müden, toten Gewässer seiner Schwermut waren von der Reue bewegt. Zwischen seinen Geist und die Reue konnte nichts mehr treten. Wer kann vom Meere den Sturm nehmen, jetzt, da der Sturm in allen Wellen sich gefangen hat.......

DAS GOTTMENSCHENTUM UND DER EINZELNE

> Die Kategorie „der Einzelne“ ist so an meinen Namen geknüpft, daß ich wünschen möchte, man setzte auf mein Grab: Jener Einzelne.
>
> Sören Kierkegaards Tagebücher.

I

SÖREN Kierkegaard war Geistesmensch (Geist in der strengen Bedeutung des Johannesevangeliums genommen) und seine Religion Geistesreligion. Das will sagen: Sören Kierkegaard gehörte zu jenen (zweifellos als deren größte Figur), die in der Nähe ihr Herz verleugnen oder verbergen, zuweilen wohl auch (in der Not) verschwenden und die sich darum vom Gegenstand, um diesen lieben und besitzen zu können, entfernen müssen. Je weiter, um so besser. Gott kann nur aus unendlicher Entfernung geliebt werden.

Die Frage ist, ob darin nicht eine Gefahr für den Fühlenden oder Liebenden liege. Ob nicht zu befürchten sei, daß ein solcher Geistesmensch, auf dem Wege zu Gott sich selber überlassen, das Gleichgewicht verlieren und entzweibrechen oder gänzlich verkehrt werden oder daß seine Welt in einem Begriffe erstarren, in einer Idee verpuffen und er selber in Sehnsucht vergehen müßte.

Das ist nun der Sinn des Gottmenschen, daß in ihm der Geistesmensch und mit ihm die Geisteswelt das Gleichgewicht wiedergewinnen, denn im Gottmenschen ist das Fernste und das Nächste zusammengekommen, und durch ihn schließt sich der Abgrund oder der Bruch, wie immer wir diesen Riß zwischen Nähe und Ferne, zwischen Ge-

fühl und Gegenstand, zwischen Idee und Wirklichkeit nennen wollen.
Nicht für jeden, nicht für den von seinen Leidenschaften unterjochten Menschen (sonst wäre ja der Gottmensch wesentlich nichts anderes als ein heidnischer Dämon), sondern für den Menschen von Imagination, für die „Dichterexistenz", für den, der sich, wie Kierkegaard einmal von sich selber schreibt, „ständig an der Grenze des wüsten und des glücklichen Arabiens" fühlt, eben für den Geistes-, für den Grenzmenschen. Der Christ Kierkegaards, jener Einzelne, hat in sich nicht so sehr den sinnlichen Menschen, den Leib, die „Ursache", wie eben die Dichterexistenz, die „Möglichkeit" zu überwinden. Die Schwierigkeit für den Einzelnen ist darum nicht das Dichten, sondern die Wirklichkeit. (Wie gerne wäre er nur Dichter oder ließe er den Dichter sein Leben erleben und dichterisch damit fertig werden!) Der Christ, immer jener Einzelne, braucht die Einbildungskraft zum Leben und nicht zum Dichten, oder, wenn er dichtet oder gleich Kierkegaard schreibt, so ist dieses Dichten und Schreiben Leben.[1]
Die unmittelbare Folge davon, daß der Einzelne als solcher ständig auf der Schneide lebt, ist, daß für ihn der Unterschied zwischen der vita activa und der vita contemplativa wegfällt. Der mittelalterliche Mensch war darum kein Einzelner. Er hatte das Kloster. Für den Einzelnen als solchen gibt es weder das Kloster noch die spatiierten Tugenden des Klosters. Das Kloster ist um des sinnlichen Leibes willen da und ebenso spatiiert wie dieser. Der Ein-

[1] Der Begriff des Einzelnen und der des Lebens sind korrelativ. Siehe in unserem Gogol-Essay das über den Begriff des Lebens Gesagte.

zelne hat seinen eigenen Leib erst vermittels der Imagination, gleichwie er auch zu seiner Tugend und zum Laster erst auf dem Wege der Imagination kommt. (Es kann darum auch keiner ohne Einbildungskraft sündigen. Jede Sünde kommt aus der Erbsünde, und die Erbsünde ist wesentlich die Sünde in einer, wie wir uns anderenorts ausgedrückt haben, von Gott auch imaginierten Welt.)

Die Frage, die mancher stellen möchte: wer mehr Einbildungskraft habe: der Mönch oder der Einzelne, ist darum übrig. Der Mönch des Mittelalters war oft (um Gott zu loben) Dichter oder auch Maler, Miniaturist, Musiker. Das Mittelalter hatte christliche Dichter hervorgebracht, oder besser: das Christentum war damals noch wesentlich Gegenstand, Motiv des Dichters. Für den Einzelnen ist das Christentum nur Existenz. Oder besser: das christliche Motiv liegt ganz und gar in der Existenz des Einzelnen drinnen. (Klopstock ist als Dichter des *Messias* durchaus nicht der Einzelne in dessen Verhältnis zu Gott. Der *Messias* hätte für ihn als Einzelnen nur eine Ausrede sein können oder der Ausdruck der Angst vor der Wirklichkeit des religiösen Lebens.)

Zu vermeiden ist, was der Mittelmäßige mit seinem Hang nach dem Vergleich jedesmal tun wird, sooft ihm die Gelegenheit dazu gegeben erscheint: zu vermeiden ist den Einzelnen ins Kloster zu stecken und auf solche Weise dafür oder dagegen Spektakel zu machen. Uns sind das Kloster und der Einzelne Symbole der zwei Ordnungen des Raumes und der Zeit, von denen wir an anderen Orten mit der Ausführlichkeit gesprochen haben, die uns jedesmal geboten schien.[1] Wir nehmen hier die Ge-

[1] *„Zahl und Gesicht"* III. 14—18.

legenheit wahr, an deren Stelle die zwei Ordnungen der Gnade und der Freiheit zu setzen. In der Tat lebt dieser Einzelne durchaus in der Welt der Freiheit und nicht mehr in jener der Gnade. Wobei wir uns erlauben dürfen, Freiheit die Gnade des Einzelnen zu nennen und Gnade dementsprechend (wir denken an eine sich über den Empfänger ausgießende, gleich dem Sonnenlicht, gleich „feurigen Zungen" brennende und leuchtende, fast körperliche, spatiierte Gnade) die Freiheit in der Welt des Klosters, in eben der Welt des Raumes zu bezeichnen. Darum ist auch für den Mönch der Gottmensch, vielmehr sein Reich Ziel, für den Einzelnen jedoch Sinn.

2

In diesem Sinn einer Bindung des Fernsten und des Nächsten ist der Gottmensch, wie gesagt, für den Einzelnen da, nur für ihn und nicht für die Menge, als welche naturgemäß aus der Nähe fühlen, sehen, schmecken und berühren will, für diese so wenig, daß der Gottmensch für sie nicht anders ein Abgott oder Götze sein müßte als nur irgendein Heidengott. Daher sind seit dem Gottmenschen nicht so sehr Wahrheit und Lüge wie der Einzelne und die Menge Gegensätze oder besser: stehen der Einzelne und die Menge zueinander wie Wahrheit und Lüge. Und dieser Gegensatz ist ewig, da er in der Welt des Geistes statthat, und der Kampf zwischen dem Einzelnen und der Menge kann nie zugunsten des einen oder des anderen endgültig entschieden werden. Um des Gottmenschen willen oder weil wir uns hier völlig außerhalb jeder Politik befinden.

Es ist ebenso undenkbar, daß alle Menschen im Sinne des Einzelnen Christen sein werden, wie daß jemals die Menge

als solche nicht eudämonistisch denken und an das Glück und den Zufall glauben möchte. Das Glück ist die Bestimmung der Menge oder Herde, beziehungsweise des Menschen, soweit er Herde oder Menge ist. Es wird und kann keine Ethik der Menge geben, die nicht in irgendeinem Sinn eudämonistisch wäre, es sei denn, daß es dem Fanatiker oder Ideologen, der den Versuch wagte, gelänge, die Menge in lauter Einzelne aufzulösen, womit er in einem gewissen, noch näher zu erläuternden Sinne innerhalb des Reiches der Wesen die Quadratur des Zirkels gefunden hätte. Im Hinblick nun auf diese wahre und bestehende Glückswelt der Menge ist der Einzelne ein Leidender oder ist das Leiden ganz und gar die Bestimmung des Einzelnen. (Und nicht darum, weil er aus zarterem Stoffe geformt oder ein Dichter wäre. Wir wiederholen, daß der Christ als Einzelner sich in keinem Fall auf den Dichter ausreden oder der Dichter den Konflikt, „das Motiv" des Christen übernehmen dürfe.)

Statt Leiden dürfen wir auch Verpflichtung, Pflicht sagen. Nur der Einzelne ist verpflichtet. Nur er reicht mit der Pflicht oder durch sie in das Reich (wenn wir „Reich" sagen dürfen) des Absoluten. Die Menge als solche hat keine Pflichten, sondern unterliegt der Bezauberung, dem Bann oder dem Zwang. Freilich wird es zu allen Zeiten Phantasten und Lumpen geben, die beides mit Lust vermischen.

Auf die Frage, wo der Einzelne aufhöre und die Menge anfange, müssen wir erwidern, daß es einzig und allein darauf ankomme, zum Schnitt zwischen beiden richtig anzusetzen und den Schnitt richtig zu führen. Wenn wir auch oben das Absolute als ein Reich zu apostro-

phieren den Anlaß nahmen, so waren wir uns dennoch des Bildlichen dieser Vorstellung bewußt, denn es gibt wohl in der Raumwelt des Klosters und des Mönches ein Reich der Gnade, aber keineswegs im selben Sinn ein Reich des Absoluten. Was wir das Absolute, die Idee, wohl auch das Unendliche nennen, ist nun auf das genaueste der Schnitt zwischen dem Einzelnen und der Menge. Indem wir dieses Absolute, diese Idee setzen (in einer Welt des Werdens), machen wir den Schnitt zwischen beiden, machen wir auch den Schnitt zwischen Wahrheit und Lüge.

Wer darum das Absolute oder die Idee leugnet oder unterschlägt, der kann nicht hindern, daß der Einzelne nur einer aus der Menge sei und sich gelegentlich überhebe, oder daß die Menge aus lauter Einzelnen bestünde (was wohl der Kommunismus will) und Wahrheit und Lüge ineinanderfließen. Darum lebt dieser Einzelne als solcher auch in einer Geisteswelt (und nicht im Staat oder im Volke) und ist sein Gott ein Geistesgott.

Denn in der Welt der Seele wäre dieses Absolute ohne Sinn und damit auch sinnlos der Schnitt. In dieser Welt der Seele und nur in ihr gilt das Gesetz der Polarität (Männlich und Weiblich, Zeit und Raum, Rechts und Links, Geist und Materie), und absolut darin ist die Mitte oder der Wirbel (und keinesfalls der Schnitt oder die Grenze). In ihr gilt niemals, zu keinen Zeiten und an keinem Orte des Weltalls, der Gottmensch, sondern immer nur Gott (auch der Gottmensch als Gott). Dieser Gott der Mitte und des Wirbels, heiligen Namens, Name aller Namen, Himmelswesen, Geist der Gestirne, offenbart sich in der Verwandlung: im Tier, im Vogel, in der Schlange, im Baum, als Mensch, als Stein. Mitte ist Ver-

wandlung,[1] oder wo Verwandlung ist, dort ist Mitte. Diesem Gott der Mitte und der Verwandlungen bauen die Menschen Tempel, ihn feiern sie an heiligen Festen, er ist in ihren Kulthandlungen gegenwärtig, auf ihn beziehen sich die Menschen beim Opfer. Mit ihm vereinigen sie sich, von ihm wissen sie im heiligen Rausche.

Es hieße den Sinn des Gottmenschen (der Geistes- und Grenzwelt) gänzlich mißverstehen, wenn wir in ihm den Gott sähen, der sich in einen Menschen verwandelt hätte oder in ihm offenbarte (als das Geheimnis, das zu verehren sei). Der Gottmensch ist ebensowenig ein Sternenwesen oder ein höchster Geist der Erde (wozu ihn einige eitle Köpfe heute gerne machen möchten) wie der zur Idee gewordene, der vollkommene Mensch, sondern er ist Gott und wahrer (ein einzelner) Mensch, als Mensch geboren, als Mensch lehrend, als Mensch gekreuzigt. So lehrt es auch das zweifellos wichtigste, das entscheidende Dogma des Christentums. Er ist weder in Tempeln noch an heiligen Orten noch bei Festen oder Opferhandlungen gegenwärtig, sondern ihn betet der Mensch, wie es im Johannesevangelium steht, im Geiste an, mit ihm vermögen wir uns auch nicht im Rausche zu vereinigen, sondern auf ihn allein bezieht sich die Nachfolge.

Wir meinen, daß der also von uns hier formulierte Unterschied zwischen der Welt der Seele, der Welt der Mitte und der Verwandlungen (eben jener von uns so genannten Welt der Identität) und jener anderen des Geistes (des Einzelnen und der Nachfolge) anders nicht deutlicher gemacht werden könnte und durchaus entschei-

[1] Darum heißt es in den *Grundlagen der Physiognomik:* Sein ist Verwandeltsein.

dend sei.[1] Ohne Zweifel hat Sören Kierkegaard als prophetische Natur die Forderungen des Geistes überspannt, obwohl auch er, wie keiner neben ihm (am allerwenigsten gewiß Schopenhauer) und vor Dostojewski, von der Welt der Seele wußte. Es ist gewiß notwendig geworden, die Bedeutung der Seelenwelt hervorzuheben. (Friedrich Nietzsche, J.J. Bachofen, Alfred Schuler, Ludwig Klages.) Doch scheint uns die einzige Schwierigkeit und unsere wichtigste Aufgabe im Leben und im Denken in der Koppelung der beiden Welten der Seele und des Geistes zu liegen, also nicht in der Vergangenheit (Seele) und nicht in der Zukunft (Geist, vielmehr dessen Entartung in Verstand, Geist ohne Seele wird zum bloßen Verstand), sondern in der „goldenen" Gegenwart.[2]

3

Es ist wichtig, im Einzelnen nicht einen Führer zu sehen und dann Menge und Volk zu verwechseln. Das Volk (als solches) sieht sich in seinem Führer, die Menge aber

---

[1] Es ist auch der Unterschied zwischen Rhythmus (Kreis) und Spannung (Kreuz). Siehe unsere *Elemente der menschlichen Größe*, wo diese Unterscheidung zuerst formuliert wurde.

[2] „Denn das Woher ist besser als das Wohin" (βελτίω μὲν ὅθεν, χείρω δὲ εἰς ὅ), so heißt es bei Plotin. Das ist die eine Anschauung, die des Platonismus und der Orphiker, die Anschauung der Seele. Die andere ist die des Messianismus, als für welche das Große erst in der Zukunft realisierbar ist und der große Mensch zu uns aus der Zukunft kommt, wenn er kommt. Die erste ist wesentlich griechisch, die andere jüdisch. Der Mensch Goethes lebt in der Gegenwart und ist gleichweit vom Platonismus und dem Messianismus entfernt. Kierkegaards „Augenblick" ist, möchten wir sagen, nur ein Differential dieser Gegenwart. Das Integral dazu ist dann die Ewigkeit. Der Glaubende tritt an die Stelle des großen, des gegenwärtigen Menschen. So steht Kierkegaard trotz allem Goethe näher als etwa dem Plotin.

niemals im Einzelnen. Daher auch die Ironie des Einzelnen als dessen wesentlicher Ausdruck, die damit zusammenhängt, daß die Menge sich im Einzelnen nicht zu sehen vermag. Sokrates war ein Einzelner (der erste der Menschengeschichte), aber kein Führer. Die Relation: Einzelner – Menge hat durchaus in der Geisteswelt, die Relation: Führer – Volk hingegen in der Seelenwelt statt.
Der Heilige (in der bestimmten Bedeutung, die dem Begriff in der Seelenwelt Asiens, im russischen Volk, aber auch in den katholischen Ländern Europas eignet) ist ebendarum nicht der Einzelne, weil jener aus dem Volke, aus der Rasse ist und das Volk und die Rasse sich in ihm wiederfinden. Den Heiligen verehren die Könige, ihm gehorchen die Krieger. In Indien steht er über den Kasten. Er ist die größte Angelegenheit des Volkes gleich den frühesten Gesängen und Lehren der Weisheit, gleich dem Recht, gleich den Regeln der Tempelarchitektur. Es ist ein in seiner Wichtigkeit und Tragkraft nicht ganz erkanntes Dogma des Indertums, daß der Heilige vor dem Tode heilig sein könne bei lebendigem Leibe, daß sein Leib heilig sei. In der Welt der Mitte und Verwandlungen. Wenn wir deuten sollen: um der edlen Geburt der Könige (aus dem Leibe der Sonne, aus dem Leib des Gottes), um des Volkes und der eigenen Mutter willen, um der Heiligkeit der Rasse, um der ewigen Folge der Geschlechter, um der Heiligkeit des Seins willen.
Heiligkeit ist, möchten wir sagen, der Sinn, die Seele, der Atem der Identität, als welche ohne Heiligkeit nicht hält oder in einer Tautologie sich auflöst. Wer Sein sagt, muß Heilig sagen. Sein ist Heilig-Sein. Es gibt keine Dinge, keine Ursachen, keinen Anfang, kein Ende und keine Mitte, dafür aber heilige Dinge, heilige Ursachen,

heiliger Anfang, heiliges Ende, heilige Mitte. In der Welt der Seele, in der Welt der Verwandlungen. (Auch in der Welt des Dogmas. Wir können hier nur darauf hinweisen, wie das Dogma nichts anderes als das Kleid, die Fassung, die Ordnung der heiligen Dinge sei. Es ist töricht, das nicht zu sehen und dem Dogma darum zu grollen.)
Der Einzelne lebt durchaus in einer Welt des Werdens und kann darum vor dem Tode nicht selig werden. Genau so nicht selig, wie der Gottmensch bis zum letzten Atemzuge am Kreuze nicht aufhörte, wahrer Mensch zu sein. Hier gilt weder Heiligkeit, noch hat das Dogma in der Welt des Geistes einen Sinn, hier kommt alles darauf an, nicht zu fallen, nicht zu straucheln, nicht schwindelig zu werden. (Daher die ungeheure Bedeutung der Sündenlehre im Christentum.)
Wir wiederholen, daß Asien weder den Begriff des Gottmenschen noch den des Einzelnen in diesem strengen, ja einzigen Sinn hat. Asien hat um der Heiligkeit des Leibes willen die Askese (in der Bedeutung, den das Wort eben nur in Asien hat, wobei wir alle Arten geistlicher Übungen, Exerzitien, Joga-Übungen dazu zählen, welche Übungen unter modernen Menschen, die mehr nach Seele streben, als daß sie eine solche hätten, in einer Welt, die ohne Unterlaß „ich, ich" sagt, nur einen etwas umständlichen Ausdruck des Mesquinen bilden müssen), wir sagen, daß Asien um der Heiligkeit des Leibes willen wohl die Askese,[1] aber nicht die Schwierigkeit hat.

[1] In dieser Welt der Askese gilt auch die Absolution (von der Sünde) und die Ablution, in der Welt des Glaubens die Reue. Gibt es etwas, das der indischen Geistesverfassung so fremd wäre wie die Reue? Die Seele bereut nicht (oder nur poetisch), der Geist bereut.

Europa hat für sich die Schwierigkeit und den Einzelnen gewählt. Die ungeheuerste, wir sagen lieber gleich: die Schwierigkeit aller Schwierigkeiten, ja deren wahrer Inbegriff ist das Zusammensein der wahren Gottheit und des wahren Menschentums in der Person des Gottmenschen. Welche Schwierigkeit einzig und allein der Glauben beheben kann. (Welcher Glauben? Der Glauben Abrahams, der Glaube, der seltener ist als das Genie der großen Dichter, Wahnsinn und Kindlichkeit in einem.) Dieser Glaube bedeutet das in der Welt des Werdens (des Subjektes), was die Heiligkeit in der Welt des Seins (des Objektes) ist.[1] Darum kann der Einzelne nie ein Heiliger, wohl aber das sein, was Sören Kierkegaard einen Helden des Glaubens nennt. In der Welt des Geistes. In der Welt des Gottmenschen.

4

Der erste große Einzelne der neueren Zeit ist J. J. Rousseau. Der erste, der aus der Welt der Formen[2] ausbrach, indem

[1] In der Welt des Seins glaubt der gewöhnliche Mensch zuletzt an das Dogma, in der Welt des Werdens, des Subjektes, des Einzelnen fehlt dem gewöhnlichen Menschen die Fähigkeit zu glauben. In dieser ist der Glauben Potenz, im höchsten Sinn eine Kraft, geistige Zeugung.

[2] Was sind Formen? Daß es im Mittelalter und auch noch später dem Menschen möglich und gegeben war, Gott mit dem Gedanken, als Denkender zu erfassen und auf diese einzige Weise ihm zu dienen und fromm zu sein. Dieses Denken war eine Form des Göttlichen. Auf den Denkenden selber kam es gar nicht an. Für den Einzelnen gibt es darum keine frommen Gedanken, sondern nur eine fromme Existenz. So steht der Einzelne immer Vorposten. Ohne zu wissen, was die Gruppe hinter ihm macht. Der Einzelne als solcher hat also nicht zu predigen. Kierkegaards Predigten scheinen uns der schwächste Teil seines Werkes. Die großen Prediger der

er sich auf sein Ich berief. Der erste, der darum auch schlecht zwischen Qualität und Quantität schied, vielmehr den Schnitt, der beide trennen soll, nicht an der richtigen Stelle machte. Formen als solche implizieren wesentlich die richtige Scheidung zwischen Qualität und Quantität, ja sie sind recht eigentlich der Ausdruck davon.

Indem Rousseau schlecht schied, mußte er das eine durch das andere, Qualität durch Quantität ersetzen. Daher seine Empfindsamkeit, sein erstaunlicher Mangel an Ironie, seine gleich erstaunliche Verlogenheit, bei allem Streben die Wahrheit zu sagen. (Welche Verlogenheit ja nichts anderes als ein Fehlschnitt, als eine Verwundung war.) Daher aber vor allem seine große *rancune*. Wir reden heute so viel von *rancune* und *ressentiment*.

Orden und Sekten waren alle keine Einzelnen. Ebensowenig darf oder kann der Einzelne Moralist sein. Es gibt wohl nichts Zweideutigeres als der Moralist heute, als dieser Schimpfende ohne Witz, als der Redner auf die Humanität, auf die Republik u. a. m. Zumal in Deutschland, wo sowohl die Gesellschaft als auch ein sehr starkes politisches Parteibewußtsein fehlen, in deren Namen sich moralisieren ließe. Der ‚Einzelne' als Moralist ist eine lächerliche Figur, nicht einmal ein Heuchler, sondern höchstens ein Schwätzer. Der alte Moralist (noch im 18. Jahrhundert) durfte sich es noch ganz wohl ergehen lassen inmitten der Gesellschaft, deren Sittenlosigkeit er geißelte. Der moderne darf das nicht. Da aber nicht jedem die Gnade zuteil wird, Märtyrer zu sein, so soll er wenigstens das Moralisieren aufgeben. Der Einzelne als solcher ist dazu da, daß er fühle und wisse, wie wir Gut und Böse eben nur in den äußersten Fällen, wo es um die Freiheit geht (ubi tua res agitur), in den Mund nehmen dürfen. Alles andere ist Art und Ordnung und unterliegt den Gesetzen der Art und Ordnung, welche Gesetze erkannt werden müssen. Hier ist es meist voreilig, unopportun, taktlos und Zeichen einer trüben und rankünösen Natur, nicht den bestimmteren, farbigeren Ausdruck statt des allgemeinen (gut, böse) zu finden.

Nun, alle *rancune,* alles *ressentiment* kommt aus oder besser, ist gleichbedeutend mit der schlechten Scheidung, mit dem falschen Schnitt zwischen Qualität und Quantität oder, was dasselbe ist, zwischen dem Einzelnen und der Menge. Ressentiment ist darum immer dort, wo keine Form, wo statt der Form der Begriff oder das System, wo Vermittlung ist. Vermittlung zwischen Glauben und Wissen, Kultur und Technik, zwischen allem, was wesentlich zum Einzelnen, und dem, was wesentlich zur Menge gehört. Daher dann solche beliebte Formulierungen wie: Märtyrer der Wissenschaft, asketischer Geist der Wissenschaft, Kulturaristokratie usw.[1] Kierkegaards Einzelner ist nur im höchsten Sinn (in einer formlosen Zeit, nach der Romantik, die noch Formen auszuborgen suchte) gegen die Vermittlung, gegen das System, gegen den Begriff da. Darum ist er nicht Führer, auch nicht der Mann der Tat (Carlyle), sondern Ordnung. Wir möchten sagen, er sei nur da, damit man nicht um ihn herumkomme, damit man sich an ihm stoße. Er hat zunächst keinen anderen Zweck als den: alles so schwer als möglich zu machen. Wie anders vermöchte er, der Einzelne, Ordnung zu sein! Darum ist seine Frage nicht: wie kann ich

---

[1] Wir erinnern uns aus der Zeit des großen Krieges der Auslassungen eines mit *ressentiment* geladenen deutschen Innenarchitekten und Schriftstellers darüber, daß schließlich alle Leiden und Entbehrungen des Lebens im Schützengraben, in welchen nebenbei der Innenarchitekt niemals gewesen war, wenig wögen im Vergleich mit den seelischen Qualen eines geistig Ringenden usw. Darin, in dieser Vermengung zweier grundverschiedener Ordnungen liegt alles eingeschlossen, was zuweilen solche Innenarchitekten kennzeichnet: rancune, Formlosigkeit, Nichtbeachten des Niveaus, Moralisieren, endlich Geschwätz von Gut und Böse, wo es sich zunächst um verschiedene Ordnungen handelt.

Glauben und Wissen versöhnen, sondern: wie kann ein Mensch bei größtem Wissen ein Gläubiger oder bei größter Reflexion ein kindlicher Mensch sein? Das vermag nur der Einzelne. (Auch darum oder in diesem Sinne ist der Einzelne weder Führer noch Tugendmuster noch ein erlesenes Beispiel aus der Sagen- und Heldenwelt oder gar ein Allerbester aus einem großen Haufen. Der Einzelne als Tugendmuster, als der erste unter Fortschreitenden – das wäre ein ausgezeichnetes Beispiel einer falschen Scheidung von Qualität und Quantität. Man darf nicht sagen, der Einzelne sei gegen den Fortschritt, sondern man muß sagen, die Sünde, vielmehr der Begriff der Sünde stehe gegen den Begriff des Fortschritts, und der Einzelne lebe in einer Welt der Sünde, gleichwie die Menge in einer Welt des Fortschritts lebe, vielmehr im Fortschritt ein Ziel erblicken müsse. Um der Sünde willen ist darum alles so schwer, ist es schwer, Kindlichkeit und Reflexion zu verbinden oder die Kindlichkeit bei größter Reflexion zu bewahren. In einer Welt der Sünde allein kann dieser Einzelne die Ordnung bedeuten. In ihr allein konnte der Gottmensch leben oder war der Gottmensch Sinn des Lebens. Dionysos war auch darum kein Gottmensch, sondern Gott, der sich in einen Menschen verwandelt hat, weil in seiner Welt keine Sünde ist.)

In Kierkegaards *Krankheit zum Tode* heißt es an einer Stelle: „Ein Denker führt einen gewaltigen Bau auf, ein System, das das ganze Dasein und die Weltgeschichte usw. umfaßt, und betrachtet man sein eigenes persönliches Leben, so entdeckt man zu seinem Erstaunen dies Schreckliche und Lächerliche, daß er selber diesen ungeheuren, hochgewölbten Bau nicht persönlich bewohnt,

sondern ein beiseite liegendes Wirtschaftsgebäude oder eine Hundehütte oder höchstens eine Portierstube." Der „gewaltige Bau" ist Hegels Identitätssystem, dieser Triumph des Begriffes und gewissermaßen auch der Triumph des Ressentiments („in der Hundehütte oder höchstens in der Portierstube") und endlich in einem ebenso tiefen wie entschiedenen Sinn die Vollendung des Rousseauschen Geistes, wiewohl es so aussieht wie dessen Überwindung. (Oder auch: Rousseau, der endlich sein unruhiges, eitles, ruhmsüchtiges, wundes Ich in der „Portierstube" losgeworden ist und von da triumphierend seine Begriffswelt anstaunt!) Von Hegel, vielmehr von dessen (wohl auch mißverstandenem) Identitätssystem kommt direkt die Plattheit der Jungdeutschen und die kolossale Formlosigkeit des Marxismus, so daß Hegel als die Brücke gelten muß von Rousseau zu Marx.

Kierkegaards Einzelner ist nun in besonderem Sinn gegen die Identität von Denken und Sein. Bestellt, daß beide nicht ineinanderfließen. Hegels System kann als ein Versuch angesprochen werden, in einer Welt der Wesen die Quadratur des Zirkels zu lösen. Ohne den Einzelnen wäre in der Tat das Problem lösbar, vielmehr schon gelöst. Der Einzelne hat somit in der Welt des Geistes und der Wesen die Funktion der transzendentalen Zahlen in der Mathematik. Wir erinnern hier an das, was über die Beziehung des Einzelnen zum Absoluten gesagt wurde. Dem Einzelnen Rousseau fehlt diese Beziehung zum Absoluten. Darum muß seine „Innerlichkeit" auslaufen wie eine Flasche, die einen Sprung bekommen hat, darum ist sie ein Erguß, im besten Fall eine Perversion, aber kein Drama und keine Ordnung. Das Drama des Einzelnen ist immer eine Ordnung und die Ordnung des

Einzelnen immer ein Drama. (Weshalb sich auch dieser Einzelne nicht, auch nicht für eine Sekunde, von einem aus der Menge vertreten lassen kann.)
Als Dante das tiefste und letzte Geheimnis des *Empireo,* die Einheit der Gottheit und des Menschentums im Gottmenschen, erkunden und erfragen will, sinkt er vom Blitz getroffen zu Boden. Dante vergleicht dieses sein Unterfangen der Erkundung des letzten Geheimnisses mit dem Bemühen des Geometers, den Kreis zu quadrieren:

> Qual è il geometra che tutto s' affige
> Per misurar lo cerchio e non ritrova
> Pensando quel principio ond egli indige,
> Tale era io a quella vista nuova:
> Veder voleva come si convenne
> L 'imago al cerchio e come vi s'indova,
> Ma non eran da ciò le proprie penne
> Se non che la mia mente fu percossa
> Da un fulgore, in che sua voglia venne.

(Paradiso XXXIII.)

NOTEN

Das griechische Gesicht und *Gogol* waren zuerst in der Jahreszeitschrift Ganymed (1921, 1922), *Das Gottmenschentum und der Einzelne* war in Hugo von Hofmannsthals Neuen deutschen Beiträgen (II. Heft 1923) abgedruckt.

Dilettantismus ist 1909 in Dr. Martin Bubers Sammlung „Kultur" bei Rütten & Loening erschienen.

John Henry Newman ist die Einleitung einer von mir besorgten Übersetzung von Newmans Apologia pro vita mea (Bruchstück) im Drei-Maskenverlag (München).

Die anderen Essays sind in wesentlich verkürzter Fassung aus dem 1905 bei S. Fischer erschienenen Band *Motive* herübergenommen.

Der tiefste Sinn der Dichtung erscheint hier zum erstenmal.

INHALT

Druck von Friedrich
Richter in Leipzig